॥ যামিনীকান্ত সেন ॥

সম্পাদনা শ্রীকল্যাণকুমার গঙ্গোপাধ্যায় ॥

॥ গুরুদাস চট্টোপাধ্যায় এণ্ড সন্স্ ॥
॥ ২০৩।১।১ কর্নওয়ালিস ষ্ট্রীট, কলিকাতা ॥

ভূমিকা

এই গ্রন্থখানিতে কাব্য ও চিত্রকলাদির ভাব ও আদর্শাত্মক আলোচনা করার চেষ্টা করা গেছে। এদেশের ও য়ুরোপীয় সাহিত্যের জটিল ও স্তূপীকৃত কল্পনারণ্যে একটা রাজপথ নির্দ্দেশ করা, অন্ততঃ মনের একটা বিশিষ্ট ও ক্রমোপচিত উন্মেষ ও সাধনার ধারা নির্দ্দেশ কর্ত্তে একটু সঙ্কোচ হয়, কারণ তা'তে সকল কবি বা সকল শিল্পীর আলোচনা সম্ভব হয় না—এবং প্রয়োজনও হয় না। য়ুরোপে শিল্পী ও কবিরা একটা প্রস্ফুট জীবনতত্ত্বকে স্বীকার ও উপস্থাপিত করে' আর্টের বিধৃতিসূত্রকে অনুসরণ কর্ত্তে উৎসাহিত হয়। এজন্য তা'রা আদর্শহীন অসংলগ্ন এলোমেলো যা' তা' লিখ্‌তে সঙ্কুচিত ও লজ্জিত হয়। কাজেই একটা বিশেষ পাদপীঠ (Stand-point) স্থির কর্ত্তে অনেক তর্ক বিতর্ক ও বাদানুবাদ অবশ্যম্ভাবী হয়ে' পড়ে। কবিবর য়িটস্‌ এক জায়গায় লিখেছেন "Four fifths of our energy is spent in the quarrel with bad taste whether in our own minds or in the minds of others." য়ুরোপে সাধনা ও চেষ্টা প্রচুর বলেই এরকম ভাবে পথ কেটে' অগ্রসর হ'তে হয়—যা' তা' লিখ্‌লে বা আঁক্‌লে চলে না। ভাবের রাজ্যে অনেকে ঘোরা ফেরা করে; অনেকে অনেক বড় কথাকে ছোট করে' বলে এবং ছোট কথাকেও বড় করে' বলে। এর ভিতর কা'র কতটা অধিকার হয়েছে—ভাবের সমৃদ্ধি কা'র কতটা সত্যোপেত বা কা'র কতটা কৃত্রিম—তা' সমগ্র রচনা বা রচনার কোন অংশকে তলিয়ে না দেখলে বোঝা কঠিন হয়ে' পড়ে—নকল জিনিষও আসল বলে' মনে হয়; কারণ সব জায়গায় সঙ্গতি রক্ষা করে' বানান কথা বলা চলে না, অনেক জায়গায় তা' অসংলগ্ন ও অর্থহীন হয়ে' পড়ে। এ বইতে জীবনতত্ত্বের কোন বিশেষ দিক্‌ হ'তে য়ুরোপের ও পূর্ব্বাঞ্চলের কাব্য ও চিত্রকলাদির সর্ব্বোচ্চ গিরিশৃঙ্গগুলির প্রকৃতি অনুসরণের চেষ্টা করা হয়েছে। কলালোচনার সৌন্দর্য্যরাজ্যে সমস্ত রূপরসগীত-গন্ধের নানা উর্ম্মিভঙ্গ এসে' পড়ে—শুধু কাব্যগুহায় সৌন্দর্য্যের অজস্র বৈচিত্র্যকে অর্গলরুদ্ধ করে' রাখা যায় না। ইন্দ্রিয়ের বিচিত্র ইন্দ্রজালে অহরহ ললিতকলার এক একটি অঙ্গ আর একটির সঙ্গে ওতপ্রোত ভাবে জড়িয়ে যেতে চায়। সঙ্গীতের রাগিণীকেও মূর্ত্তিকল্পনার ভিতর দিয়ে চক্ষুগ্রাহ্য করা হচ্ছে, আবার রূপজগৎকে সঙ্গীতের স্বরূপে পরিণত করে' উপভোগের নূতন পথ আবিষ্কৃত হয়েছে। মিঃ পেটার এ অবস্থা লক্ষ্য করেই সঙ্গীতকে সমগ্র ললিতকলাদির Anders-Streben-এর লক্ষ্য বলেছেন। সৌন্দর্য্যবোধ জীবনের একটা সুস্থ সমগ্রতা হ'তেই বিকশিত হয়; তা'কে নানা প্রকোষ্ঠে ফেলে ছিন্ন করা যায় না। সৌন্দর্য্য সাধনা খাঁটি ও সর্ব্বান্তঃকরণমূলক না হ'লে ইন্দ্রিয় ও অতীন্দ্রিয়ের, সীমা ও অসীমের

মিলনরেখা শিল্পীর কাছে স্পষ্ট হ'তে পারে না। ফরাসী সাহিত্যে কাব্যকলা, রূপজগতের পরিস্ফুট সীমান্ত হ'তে নানা অন্তর্দাহ, সাধনা ও সঙ্ঘাতের ভিতর দিয়ে অরূপের মাঝে অগ্রসর হয়েছে' দেখ্‌তে পাওয়া যায়। এ সীমার সন্ধান শুধু অস্পষ্ট ভাবুকতায় নির্দ্ধারিত হয়নি। ভেয়ারলেন ও ম্যালারমে কোন অবস্থার ভিতর দিয়ে কবিতাকে কোন্ জায়গায় নিয়ে গেছে কিম্বা বেলজিয়ান কবি ভেয়ারহায়েরঁ নানা সঙ্ঘাত ও আত্মবিপ্লবের ভিতর দিয়ে' কিরূপে ইন্দ্রিয় সীমান্তকে অতিক্রম করার অধিকার পেয়েছে—তা' বুঝ্‌তে হ'লে চিত্তকে বহুমুখী সৌন্দর্য্য-সংস্পর্শে উপচিত করা চাই। উরোপের মনের ইতিহাস, গভীর ও সমুচ্চ উর্ম্মিভঙ্গে যে সমস্ত ভাবুক ও শিল্পীর ভিতর দিয়ে মুকুলিত হয়েছে, তা'র একটা বিশেষ দিক্ সুস্পষ্ট করার চেষ্টা এ বইতে আছে ; এ জন্যই নানা লোকের নানা প্রিয় কবিকে আলোচনা করা ও উচ্চ পীঠে স্থাপন করা সম্ভব হয় নি। যে সমস্ত মতামতের আলোচনা হয়েছে, সে সব যে গ্রন্থকারের কল্পনা নয়, তা' দেখাবার জন্য, আলোচনার রসভঙ্গের সম্ভাবনা সত্বেও অনেকের মতামত উদ্ধৃত কর্ত্তে হয়েছে। তা' ছাড়া হয়ত প্রমাণের উপায়ান্তর নেই।

এ বইখানি দর্শন বা তত্ত্বগ্রন্থ নয়—যদিও মানুষের জীবন সম্পর্কে নানা পরিচিত মতামতকে উপস্থিত কর্ত্তে হয়েছে। এ গ্রন্থে কোন বিশেষ কবিতা, চিত্র বা সঙ্গীত কিম্বা কবি, চিত্রকর বা সঙ্গীতজ্ঞকে আলোচনার জন্য চেষ্টা করা হয় নি—যদিও নানা ভাব ও কল্পনা আলোচনা উপলক্ষ্যে অনেক কবিতা ও চিত্রাদি আলোচিত হয়েছে। বিশেষজ্ঞেরা সহজেই দেখ্‌তে পাবেন আলোচনাপ্রসঙ্গে অনেক বিষয় সামান্য নির্দ্দেশেই সমাপ্ত কর্ত্তে হয়েছে, কারণ এ বইতে স্থান অতি সঙ্কীর্ণ।

চিত্র ও ভাস্কর্য্য প্রভৃতি শিল্পকেও একটা সংহত আদর্শ ও স্থিরতর পাদপীঠ হ'তে দেখ্‌বার চেষ্টা করা হয়েছে। নানা দেশের চিত্র ও ভাস্কর্য্যাদির একটা পরিস্ফুট দিক্‌কে উন্মুক্ত করার চেষ্টা হয়েছে—যা'কে আহিতাগ্নিসম্পর্ক বলা হয়েছে। সে কালের আহিতাগ্নির যে আগুনে জন্মসংস্কার হ'ত, তা'রই অক্ষত ধারাক্রমে পরিপুষ্ট ও প্রজ্জ্বলিত শিখাকে নির্ব্বাণশয্যার জন্য জ্বালিয়ে রাখা হ'ত। আর্টের ভিতরও অতীতকাল হ'তে একটা আহিত আদর্শের অগ্নিশিখা যুগ হ'তে যুগান্তরে শিল্পীর পথ পরিস্ফুট করে' অক্ষতভাবে চলে' এসেছে। যে আর্টের ভিতর অহিত একটা ধারাবাহী ক্রম ও পৌর্ব্বাপর্য্য আছে তা' ইতিহাসে বিস্ময়জনক ফল উৎপন্ন করেছে। অষ্টাদশ শতাব্দীর পরবর্ত্তী শিল্পচেষ্টা বিচিত্র ও বিপুল হ'লেও জগতের ধারাবাহী আর্টের কাছে তা' দাঁড়াতে পারে না। এ বইতে উরোপ ও এশিয়ার ধারাবাহী আর্টের শ্রেষ্ঠতম কীর্ত্তিগুলি আলোচনা করা হয়েছে। গ্রীস, মিশর, চীন, জাপান ও ভারত শিল্পের সম্পদ্ হ'তে নূতন আদর্শে ও আলোকে শ্রেষ্ঠতম শিল্পকীর্ত্তির আলোচনা, ভারতীয় শিল্পালোচনার পক্ষেই প্রয়োজন হয়ে' পড়ে। এ পর্য্যন্ত কোন রকমের বইতে এক জায়গায় তা' ভালরূপে করা হয়নি। ভারতীয়

আর্টের একটা সুস্থ ও ভারতের জীবনতত্ত্বের সহিত সংযোগমূলক আলোচনা করা হয়েছে। ভারতীয় শিল্প ভারতীয় ভাবুকদেরই হৃদয় কথা—তা' ভারতীয় সাধনা ও রুচির উপরই শতদলের মত বিকশিত হয়েছে। উরোপীয় পণ্ডিত ও ভাবুকের মাঝে ভিন্সেণ্টস্মিথ প্রভৃতির মত যা'রা ভারতীয় আর্টকে তুচ্ছ করেছে কিম্বা হৃদয়বান্ মিঃ হ্যাভেল প্রভৃতির মত যা'রা খুব প্রশংসা করেছে—তা'দের কা'রও হাতে ভারতশিল্প আলোচনা সম্পূর্ণ সফল বা সমাপ্ত হয়েছে মনে হয় না—এ সম্বন্ধে অনেক বিচার বাকি আছে। ভারতের বিশিষ্ট জীবনতত্ত্ব ও ধর্ম্মাচার জানা না থাকলে তা' সম্ভব হয় না। আনাসেকি জাপানের আর্ট সম্বন্ধে বলেছেন যে তা'র ভিতর প্রবেশ করা, অনুকূল হলেও উরোপীয়ের পক্ষে সম্ভব নয়। ভারতীয় আর্ট সম্বন্ধেও বলা যায় ভারতের জটিল জীবন ও ধর্ম্মারণ্যের ভিতর প্রবেশ করা পশ্চিমের পক্ষে দুরূহ; সে পথে এদেশের লোককেই অগ্রসর হ'তে হবে। এ বইতে সে সম্বন্ধে নূতন তত্ত্ব উদ্ঘাটনের চেষ্টা করা হয়েছে। এ বইখানির প্রথম ভাগে রূপজগৎ দ্বিতীয় ভাগে অরূপজগৎ আলোচিত হয়েছে,—যদিও দু'ভাগেই আলোচনা-প্রসঙ্গে এরকম শ্রেণীভেদ রক্ষা করা সম্ভব হয়নি।

পরিশেষে বক্তব্য অতি স্বল্পকালের ভিতর একাধিক প্রেস হ'তে নানা কারণে এই বইখানি ছাপাতে হয়েছে। তা'তে চেষ্টা সত্ত্বেও অনেক ছাপার ভুল আছে, সে জন্য পাঠকদের কাছে মার্জ্জনা ভিক্ষা কর্ত্তে হচ্ছে।

১৫ই বৈশাখ, ১৩২৮;
৩৫, ল্যান্স্ডাউন রোড,
কলিকাতা

শ্রীযামিনীকান্ত সেন

দ্বিতীয় সংস্করণের ভূমিকা

বাংলা ভাষায় শিল্প এবং সৌন্দর্যতত্ত্ব সম্বন্ধে আলোচনার যখন বিশেষ প্রচলন ছিল না সেই সময়, আজ থেকে তিরিশ বছর আগে, যামিনীকান্ত সেনের 'আর্ট ও আহিতাগ্নি' প্রথম প্রকাশিত হয়। ইতিমধ্যে জনসাধারণ শিল্পকলা সম্বন্ধে যতটা সচেতন হয়েছে শিল্পতত্ত্ব সম্বন্ধে আলোচনা সে পরিমাণে প্রসার লাভ করে নি। সেই জন্য শিল্পকলা সম্পর্কিত আলোচনার ক্ষেত্রে সেদিনের মত 'আর্ট ও আহিতাগ্নিকে' আজও অপ্রতিদ্বন্দ্বী বলা চলে। সুপ্রাচীন যুগ থেকে বর্তমান কাল পর্যন্ত মানুষের সভ্যতার সঙ্গে শিল্পকলার ক্রমবিবর্তনের তত্ত্ব ও আদর্শগত বিচারের যে প্রয়াস এই গ্রন্থে দেখা যায় তেমন পাণ্ডিত্যপূর্ণ ভাববিশ্লেষণ অন্য কোন ভাষায়ও খুব সহজলভ্য নয়।

সভ্যতার পথে মানুষের অগ্রগতির প্রাচীনতম পরিচয় পাওয়া যায় পাথরের তৈরী অস্ত্রে; পরে নানা উপলক্ষ্যে ব্যবহার হয়ে থাকলেও শুরুতে এই অস্ত্রের প্রয়োজন অনুভূত হয়েছিল সে যুগের মানুষের প্রবল শত্রু অন্য সব জন্তুজানোয়ারের হাত থেকে আত্মরক্ষার উদ্দেশ্যে। সমাজের এই আদিম অবস্থার আরও বিস্তৃত সাক্ষ্য রয়েছে সে যুগে আঁকা কিছু ছবিতে। তখন মানুষ পাহাড় পর্বতের গুহায় বাস করত; আর এই রকম কোন কোন গুহার প্রাচীরে কিম্বা গুহা সন্নিহিত পাহাড়ের গায়ই সে যুগের আঁকা ছবি দেখা যায়। ছবিগুলির বিষয় বস্তু ছিল প্রতিবেশী নানা হিংস্র জন্তুর আকৃতি; কোথাও বা মানুষের সঙ্গে এই সব জন্তুর সংগ্রামের ছবিও দেখা যায়।

সৃষ্টির সেই প্রাথমিক অবস্থায় নানা প্রতিকূল পরিবেশের মধ্যে মানুষকে টিকে থাকার জন্য বিপুল সংগ্রাম করতে হয়েছিল। এই সংগ্রামে মানুষের প্রবলতম প্রতিদ্বন্দ্বী ছিল বহু ভয়াবহ হিংস্র জন্তু। এই সব জন্তুকে পরাভূত করার জন্যই তারা নানা ধরণের অস্ত্রশস্ত্র নির্মাণ করেছিল। তাছাড়া নৃতত্ত্ববিদেরা বলেন, এই পশুজগতের উপরে আধিপত্য বিস্তারের উদ্দেশ্যে তারা নানা রকমের ঐন্দ্রজালিক ক্রিয়া কলাপেরও (magic) সহায়তা গ্রহণ করত। গুহা বা পর্বত প্রাচীরের ছবিগুলি এই ধরণের ঐন্দ্রজালিক ক্রিয়া-কলাপের অঙ্গ রূপেই চিত্রিত হয়েছিল। দেখা যাচ্ছে অতি প্রাকৃতের উপর বিশ্বাস থেকেই মানুষের শিল্প চর্চার সূত্রপাত হয়।

ঐন্দ্রজালিক প্রক্রিয়ার অঙ্গ হিসাবে আঁকা হয়ে থাকলেও এই প্রাচীনতম ছবিগুলিতে চিত্ররচনার মৌলিক ধর্মেরও যথেষ্ট পরিচয় পাওয়া যায়। ছবির পশুগুলি অত্যন্ত সজীব, বর্ণোজ্জ্বল এবং স্বভাবধর্মী। ছবিগুলিতে উদ্দিষ্ট বিষয় বস্তুকে ফুটিয়ে তোলার জন্য বর্ণসম্পাতের কলা-কৌশল ছাড়া দেহের ভঙ্গী, চলার গতি এবং অন্তর্নিহিত স্বভাবের সম্বন্ধে পূর্ণ সচেতনতা দেখা যায়। নিজের প্রথম আঁকা ছবির নানা বৈশিষ্ট্য দেখে মানুষ যে যথেষ্ট আনন্দ লাভ করেছিল এ বিষয়ে

কোন সন্দেহ নাই। প্রয়োজনের দ্বারা উদ্বুদ্ধ হয়ে মানুষ শিল্পরচনায় প্রবৃত্ত হয়ে থাকলেও সৃষ্টির আনন্দ তার অন্তর্নিহিত শিল্পীকে জাগ্রত করে তুলেছিল।

আদিম মানুষের শিল্পের কথা ছেড়ে দিলে মিশর, ক্রীট, বাবীলন, চীন এবং ভারতবর্ষই ছিল অতীত জগতে শিল্পের উদ্ভব এবং বিকাশের মূল কেন্দ্র। মিশরে শিল্প আত্মপ্রকাশ করেছিল পুরোহিত শাসিত সমাজের মৃত্যু-দর্শন এবং দৈবী চেতনাকে অবলম্বন করে। সেখানে লোকের ধারণা ছিল মৃত্যুর পর দীর্ঘ পরিভ্রমণান্তে মানুষ তার পরিত্যক্ত দেহের আশ্রয়ে ফিরে আসে। মৃত্যুলোক থেকে প্রত্যাবর্তনের পর যাতে পরিত্যক্ত দেহ খুঁজে পেতে কোনরূপ অসুবিধা না হয় সেই জন্য মৃতদেহকে ওষধিসিক্ত করে মামী (mummy) করে রাখা হত। আর সেই মামীকে ঢেকে রাখা হত মৃতের অনুকৃতিতে খোদাই করা বর্ণরঞ্জিত কাঠের আধারে। এ ছাড়া মৃতের সঙ্গে পৃথিবীর নানা ভোগ্য বস্তু এবং মৃতের পাথরে খোদাই করা প্রতিমূর্তিও রাখা হত। এই সব মূর্তিতে স্বভাবানুগ প্রতিকৃতি (Portrait) রচনার অনুকরণীয় সাফল্যের পরিচয় পাওয়া যায়। এ ছাড়া অলৌকিক জগত সম্বন্ধে উপাখ্যানমূলক ছবি আর মূর্তির পরিকল্পনাও প্রাচীন মিশরে বহুল পরিমাণে হয়েছিল। তারা মামী রাখবার জন্য পিরামিড এবং দেবমূর্তি প্রতিষ্ঠার জন্য বিশাল মন্দিরও নির্মাণ করেছিল। এই সব শিল্পে সমাজ গঠনে পুরোহিত তন্ত্রের প্রভাব অত্যন্ত স্পষ্ট; যেমন ক্রীট দ্বীপের শিল্পে দেখা যায় রাজকীয় বিলাস ও আড়ম্বরের পরিচয়। ক্রীটে আছে বড় বড় থামে সাজান পাথরের রাজপ্রাসাদ; প্রাসাদের প্রাচীরের গায় ছবি; ছবি আঁকা নানা আকৃতির পাত্র এবং বর্ণরঞ্জিত নানা আকৃতির পুতুল। রাজকীয় সমাধি, বহু স্তম্ভ শোভিত রাজপ্রাসাদ, সম্রাটের প্রতিকৃতি, পশু শিকার, সংগ্রাম ইত্যাদি নানা উপলক্ষ্যে সম্রাটের প্রাধান্য এই সব নিয়েছিল উর, নিনেভা, বাবীলন ও আসীরিয়া থেকে পাওয়া পারস্যের প্রাচীন শিল্প। চীনের শিল্পের শুরুতে দেখা যায় ব্রোঞ্জের ঢালাই করা নানা আকৃতির পাত্রের গায় বাস্তব ও কল্পিত নানা জানোয়ারের প্রতিকৃতি। ভারতবাসীদের সভ্যতা আত্মপ্রকাশ করেছিল সুপরিকল্পিত নগর বিন্যাসে, মানুষ আর পশুর মাটি, পাথর আর ধাতুতে গড়া নানা ধরণের মূর্তিতে। বিকাশের দিক থেকে এই সভ্যতাগুলি ছিল প্রায় সমসাময়িক। শিল্পের প্রকৃতি এবং দৃষ্টিগ্রাহ্য আকৃতি সমাজভেদে স্বতন্ত্র থাকলেও শিল্পের ব্যবহার এবং প্রেরণার দিক থেকে বিভিন্ন সমাজে খুব বেশী বৈষম্য ছিল না। এই সব শিল্পের উদ্ভবের মূলে ছিল অতিপ্রাকৃতের উপর বিশ্বাস প্রসূত নানা ক্রিয়া-কলাপ এবং তৎসম্পর্কিত প্রয়োজনীয়তা। এই ঐন্দ্রজালিক ক্রিয়া-কলাপের উপর বিশ্বাস থেকে বিভিন্ন সমাজে বিভিন্ন ধর্ম এবং ধর্মসংক্রান্ত নানা ক্রিয়া-কলাপ এবং অনুষ্ঠানেরও উদ্ভব হয়। জ্ঞান বিজ্ঞানের প্রসারের সঙ্গে সঙ্গে প্রকৃতি সম্বন্ধে মানুষের ভয়, বিস্ময় এবং অসহায়তা বহু পরিমাণে দূর হয়ে থাকলেও সেই সুপ্রাচীন আদিম অবস্থায় প্রকৃতি সম্বন্ধে মানুষের মনে যে ভাবের সঞ্চার হয়েছিল, যথেষ্ট অগ্রসর সমাজও আজ পর্যন্ত তা একেবারে কাটিয়ে উঠতে পারেনি। সভ্যতার

বিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে কেবল রূপ পরিবর্তন করে প্রাচীন ঐন্দ্রজালিক ক্রিয়া-কলাপ প্রত্যক্ষ বা অপ্রত্যক্ষভাবে ধর্মঘটিত ক্রিয়া-কলাপের ভেতর দিয়ে অস্তিত্ব রক্ষা করে এসেছে। আর এই সব ক্রিয়া-কলাপের প্রয়োজনে উদ্ভূত এবং ক্রিয়া-কলাপ উপলক্ষ্যে ব্যবহৃত শিল্পও প্রত্যক্ষ এবং অপ্রত্যক্ষভাবে ধর্মের ভেতর দিয়ে নানা রূপান্তর গ্রহণ করে বর্তমান যুগ পর্যন্তও টিঁকে আছে। পরবর্তী যুগে দীর্ঘকাল শিল্পকলার ইতিহাস প্রায় সব দেশেই ধর্মের সঙ্গে অঙ্গাঙ্গীভাবে যুক্ত। গ্রীক ও রোমক সমাজে নানা দেবদেবীর মূর্তি সেই সেই সমাজের ধর্মবিশ্বাসের অঙ্গরূপেই পরিকল্পিত হয়েছিল। অবশ্য ধর্মসংশ্রবহীন শিল্পকলাও প্রাচীনকাল থেকেই আত্মপ্রকাশ করে। ক্রীট ও পারস্যে রাজশক্তি শিল্পকে জনসাধারণের উপর আধিপত্যমূলক প্রভাব বিস্তারের উদ্দেশ্যে ব্যবহার করেছিল। গ্রীসে যারা সামাজিক জীবনে খ্যাতি অর্জন করেছিল গ্রীক জনসাধারণ প্রতিকৃতি রচনা করে তাদের প্রতি সম্মান প্রদর্শন করত। এই সব প্রতিকৃতিতে শরীরগত মিল ছাড়া ব্যক্তিগত চরিত্র এবং ভাবের অভিব্যক্তিও বেশ পরিস্ফুট দেখা যায়। রোমকরা সমষ্টিগত জীবনের পরিচয় রেখে গেছে তাদের সাধারণ মিলন ক্ষেত্র ফোরামে, বিচার গৃহ ব্যাসিলিকা, ক্রীড়াক্ষেত্র কলোসিয়াম, বিজয়তোরণ ইত্যাদি স্থপত্যের নানা নিদর্শনে। এ ছাড়া ব্যক্তিগত ব্যবহারের জন্য অর্থশালী ব্যক্তিরা রোম এবং তার আশে পাশে যে সব অট্টালিকা নির্মাণ করিয়েছিল তার নির্মাণ কৌশল, সংলগ্ন উদ্যান, স্নানগৃহ এবং প্রাচীরের গায় উৎকীর্ণ চিত্রে রোমকদের বিলাসপ্রসূত শিল্পের পরিচয় পাওয়া যায়। রোমক সাধারণতন্ত্র সাম্রাজ্যে রূপান্তরিত হলে সম্রাটদের সেবার জন্যও শিল্পকে ব্যবহার করা হয়েছিল। গ্রীকোরোমান সমাজে সাধারণের রুচির দিকে নজর রেখে শিল্পের আবেদনকে ব্যাপকতর এবং ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য করবার দিকে আগ্রহ দেখা দেয়। দেহ সৌষ্ঠবই ছিল এই আবেদনের মুখ্য উপাদান। প্রকৃতিজাত রূপের পূর্ণ অনুশীলনের পথে গ্রীকোরোমান শিল্পের যে বিবর্তন ঘটছিল খৃষ্টীয় চিন্তা কল্পনার প্রভাবে সেই আদর্শের পরিবর্তন ঘটে। অতীত জগতে প্রাকৃতরূপের সঙ্গে ইঙ্গিতমূলক অভিব্যক্তির যে সংমিশ্রণ ঘটছিল খৃষ্টীয় আদর্শ শিল্পের ক্ষেত্রে সেই ইঙ্গিত প্রবণতার দিকে ঝোঁক দেয়। অতীত শিল্পে যেমন খৃষ্টীয় শিল্পেও তেমনি বস্তু সমৃদ্ধ দৃশ্য জগতই ছিল শিল্প সৃষ্টির মূল উপজীব্য ; এই জাগতিক প্রেরণা থেকে উপকরণ সংগ্রহ করে খৃষ্টীয় শিল্পী বাইজান্টাইন থেকে গথিক আমল পর্যন্ত নানা ইঙ্গিতের সাহায্যে খৃষ্ট এবং খৃষ্টীয় ভাব সম্পদকে অবলম্বন করে শিল্পকলাকে সমৃদ্ধ করে তোলে। তারপর আকস্মিকভাবে ইটালীর শিল্পজগত প্রাচীন গ্রীকোরোমক ঐতিহ্য সম্বন্ধে সচেতন হয়ে ওঠে ; এই নূতন পর্যায়ে শিল্পীরা খৃষ্টীয় ধর্মের আশ্রয়েই গ্রীকোরোমক ঐতিহ্যকে পুনরুজ্জীবিত করে তুলতে সচেষ্ট হয়ে ওঠে। ইটালীর এই পুনরুজ্জীবন প্রেরণা এক দীর্ঘ সময় সারা পশ্চিম ইয়োরোপকে প্রাণস্পন্দনে চঞ্চল করে রেখেছিল। শেষ পর্যন্ত কিন্তু এই রেনেসাঁর আদর্শও গতানুগতিক হয়ে পড়ে এবং স্বাভাবিক ভাবেই এই গতানুগতিকতার বিরুদ্ধেও প্রতিক্রিয়া দেখা দেয়। কি সৃষ্টি

করা হবে এবং কি উপায়ে এই প্রশ্ন এসে ইয়োরোপীয় শিল্পী মহলে গুরুতর আলোড়নের সৃষ্টি করে। এরই ফলে শিল্পে প্রকাশনীয় বিষয় এবং প্রকাশভঙ্গীর বৈচিত্র্য নিয়ে যে নিরীক্ষণ পরীক্ষণ আরম্ভ হয় এখনও তার জের মেটেনি এবং এমন কোন শিল্পধারার আবির্ভাব হয় নি যাকে প্রাচীন-কালের যুগস্থায়ী শিল্পের মত স্থিতকল্প বলে অভিহিত করা যেতে পারে।

শিল্পের এই যুগ সন্ধিক্ষণে ইয়োরোপীয় শিল্পীদের দৃষ্টি বাইরের নানা দেশের প্রাচীন এবং প্রচলিত শিল্পধারার দিকেও আকৃষ্ট হয়। এতদিন পর্যন্ত যা ছিল অজ্ঞাত এবং অবহেলিত একদিকে উৎসাহের সঙ্গে সেই সব শিল্প সম্বন্ধে অনুসন্ধান ও আলোচনা শুরু হয় অন্যদিকে শিল্পীদের অনেকের মধ্যে তা থেকে রচনাপদ্ধতি এবং ভাবপ্রকাশ সম্বন্ধে প্রেরণা সংগ্রহের ঝোঁক দেখা দেয়। এই নূতন আন্দোলন উপস্থিত হলে শিল্পের রীতি পদ্ধতি নিয়ে যেমন আলোচনা শুরু হয় তেমনি দেখা দেয় শিল্পের মূলগত প্রকৃতির অন্বেষণ। শিল্পকলা সম্বন্ধে এই জিজ্ঞাসা নিয়ে এক শ্রেণীর লেখক নূতন তথ্য পরিবেশনের সঙ্গে সঙ্গে জনসাধারণের মধ্যে এক নূতন ধরণের শিল্প-চেতনার সঞ্চার করেন। শিল্পচেতনা থেকে যে রসবিচারের উদ্ভব হয় সেটা কিন্তু খুব আধুনিক ব্যাপার নয়। ইয়োরোপে প্লেটো এবং আরিষ্টটল রসবিচারের বেশ সুস্পষ্ট এবং সুচিন্তিত পরিচয় রেখে গিয়েছেন। ভারতবর্ষে উপনিষদের যুগেই রসতত্ত্ব সম্বন্ধে সচেতনতা দেখা দিয়েছিল। পরবর্তী যুগে রসতত্ত্ব নিয়ে যে আলোচনা এবং বিচার হয়েছে তা যথেষ্ট গভীর এবং ভাবধর্মী। এই রসবিচারে অবশ্য কাব্যতত্ত্বই ছিল মূল উপলক্ষ্য; দৃশ্যশিল্প (visual arts) সম্বন্ধে যে বিচারের পরিচয় পাওয়া যায় তা মোটামুটি রীতিপদ্ধতি বা আঙ্গিক (Technique) সম্পর্কিত আলোচনাতেই সীমায়িত; তদতিরিক্ত যা কিছু অনুভাবনা সে সম্বন্ধে প্রত্যক্ষভাবে বড় কোথাও আলোচনা হয়নি।

উনবিংশ শতাব্দীতে ইয়োরোপে যখন শিল্প-কলা সম্পর্কে বিচার এবং বিশ্লেষণ শুরু হয় সেই সময়েই ইয়োরোপীয় পণ্ডিতদের মধ্যে প্রাচ্যদেশের সভ্যতা এবং সংস্কৃতি সম্বন্ধে বিস্তৃততর জ্ঞানলাভের স্পৃহা দেখা দেয়। সেই সময় থেকে তাদের উৎসাহে অতি পুরাতন প্রাচ্যের বিলুপ্ত ও ধ্বংসপ্রাপ্ত সভ্যতাগুলির ইতিবৃত্তের জীর্ণোদ্ধার হয়ে সভ্যতার পথে মানুষের ক্রমবিবর্তনের একটা পূর্ণাঙ্গ ছবি ক্রমে স্পষ্ট হয়ে উঠতে থাকে। প্রাচ্য সংস্কৃতির এই অনুধ্যান প্রসঙ্গে ইয়োরোপীয় সন্ধানী দৃষ্টি প্রাচ্যের বিপুল শিল্প সমারোহের মুখোমুখী এসে বিস্ময়াবিষ্ট হয়ে পড়ে; শুরু হয় শিল্পের রূপ ও প্রকৃতি, গতি এবং উদ্দেশ্য সম্বন্ধে নূতন জিজ্ঞাসা নূতন অনুসন্ধান।

এদেশে প্রত্যক্ষ ভাবে অনুভূত না হলেও শিল্পতত্ত্ব সম্বন্ধে এই সচেতনতার প্রভাব একেবারে নিষ্ক্রিয় থাকেনি। ভারতীয় সাহিত্যের সঙ্গে পরিচয় ঘটাতে যে পরিমাণে উচ্ছ্বাস দেখা দিয়েছিল ভারতীয় শিল্প কিন্তু ইউরোপে তেমন কোন অভ্যর্থনা পায়নি; বরং কোন কোন লেখকের কাছে সে শিল্প বর্বরতা দোষদুষ্ট বলেই অভিহিত হয়েছে। সহসা কিন্তু এক সময়ে অপরিচয়ের দূরত্ব

কাটিয়ে ভারত শিল্পের আবেদন কিছু লোককে অনুপ্রাণিত করে তোলে। ইতিমধ্যে প্রায়ান্ধকার অতীতের কিছু ঐতিহাসিক ঘটনার সঙ্গে সঙ্গে ভারতের প্রাচীন শিল্পৈশ্বর্যের কিছু বিস্তৃততর পরিচয়ও সাধারণের গোচর হয়েছিল। শিল্প সম্বন্ধে এই নূতন চেতনা নূতন জাতীয়তাবোধের সহায়ক হয়ে এদেশে জাতীয় শিল্প সম্বন্ধে উৎসাহ এবং উদ্দীপনার ভেতর দিয়ে আত্মপ্রকাশ করে।

এই নূতন অনুপ্রেরণার প্রভাবে একদল শিল্পী ভারত এবং প্রাচ্যশিল্পের মৌলিক প্রাণধর্ম উদ্ঘাটন করে তারই সহায়তায় শিল্প রচনায় ব্রতী হলেন অন্যদিকে তাদের সঙ্গে সঙ্গে আরও অনেকে ঐতিহাসিক বিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে ভারত শিল্পের যে রূপ বিবর্তন হয়েছে সেই সম্বন্ধে জনসাধারণকে পরিচিত করিয়ে দেবার ভার গ্রহণ করেন।

এমনি করে শিক্ষিত জনগণের মধ্যে অবরুদ্ধ শিল্প-চেতনার একটা নূতন সাড়া জাগে কিন্তু তুলনামূলক বিচারে পৃথিবীর শিল্পাদর্শের সঙ্গে ভারত শিল্পের যোগাযোগ সংস্থাপন করবার প্রয়োজন থাকলেও সে বিষয় নিয়ে আলোচনা করবার সাহস বড় বেশী লোকের ছিল না। শিল্পের এই সমস্যাপূর্ণ এবং অতি জটিল বিশ্লেষণ পথে যামিনীকান্ত সেনের দুঃসাহসিক যাত্রা ছিল নিতান্তই একক; তথাপি তিনি এই পথে যে সুস্পষ্ট পদচিহ্ন রেখে গিয়েছেন বহুকাল অনেক যাত্রীকে তা পথনির্দেশ দেবে সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই।

জগতের শিল্পাদর্শ সম্বন্ধে গ্রন্থকার নিজের দৃষ্টিকে যতদূর সম্ভব স্বচ্ছ এবং পক্ষপাত দোষহীন রেখে যেভাবে সিদ্ধান্তে উপনীত হতে চেষ্টা করেছেন তাতে যথেষ্ট কৃতিত্বের পরিচয় পাওয়া যায়। শিল্পকে তিনি দেখেছেন সুন্দরের অন্বেষণে মানুষের সাধনার ফল স্বরূপ। এই সাধনা ভিন্ন ভিন্ন দেশে বিভিন্ন যুগে বিচিত্র উপলব্ধিতে সমৃদ্ধ হয়ে নানাবিধ আকৃতি এবং রূপে প্রকাশ লাভ করেছে। মানুষের প্রকৃতিতে দেশকালের বিভিন্নতা সত্ত্বেও যে নৈকট্য এবং বিশিষ্টতা দেখা যায়, প্রকাশে নানা স্বাতন্ত্র্য এবং বিভিন্নতা থাকলেও শিল্পকলার ভেতর পরিস্ফুট এই গ্রন্থে মানব প্রকৃতির সেই মৌলিক ঐক্যের পরিচয়ই অন্বেষণ এবং প্রতিষ্ঠা করার প্রয়াস দেখা যায়।

সুন্দর এবং সৌন্দর্য সম্বন্ধে মত ও যুক্তির কিছু অভাব কোন দিনই নেই। ভিন্ন ভিন্ন সৌন্দর্যের ভিন্ন ভিন্ন আদর্শ প্রতিষ্ঠালাভ করেছে; পরিবর্তন হয়েছে রুচির। সৌন্দর্য সাধনায় বাস্তবকে অতিক্রম করে কল্পনার আশ্রয় নেওয়া কোথাও কোথাও প্রচলিত থাকলেও মূলত বস্তুকে অবলম্বন করে প্রকাশিত রূপই সর্বত্র শিল্প সৃষ্টির ভিত্তিরূপে ব্যবহৃত হয়েছে। নানা উদ্দেশ্যে বিভিন্ন অবস্থায় এই বস্তুবিশিষ্ট রূপকে ইচ্ছামত পরিবর্তিত করা হয়ে থাকলেও উনবিংশ শতাব্দীর আগে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বস্তুজগতই ছিল শিল্পের মূল উপজীব্য। উনবিংশ শতাব্দীতে বস্তুর সত্য স্বরূপ নিয়ে ইয়োরোপে প্রথম গুরুতর তর্ক যুক্তির তুফান ওঠে এবং ব্যক্তিত্বসম্পন্ন শিল্পীরা উপন্যাসে, কাব্যে, সঙ্গীতে এবং নাট্যকলার স্ব স্ব বৈশিষ্ট্যপূর্ণ রচনার ভেতর দিয়ে সৌন্দর্যের নিজ নিজ অভিরুচি অনুযায়ী রূপ পরিস্ফুট করবার চেষ্টা শুরু করেন। কলা-শিল্পেও এই প্রয়াস আত্মপ্রকাশ করে

এবং নানা মতের শিল্পীগোষ্ঠী বিবিধ রচনা কৌশল এবং নানা আকৃতির ভেতর দিয়ে সত্যোপলব্ধিতে আত্মনিয়োগ করে। সেই যুগসন্ধির পরে শিল্পরস সম্ভোগের পথ আর তত সহজ থাকে নি; মনন কল্পনার নানা জটিলতার ভেতর দিয়ে শিল্পের অভীষ্ট রসের স্বরূপ নিতান্তই আচ্ছন্ন হয়ে পড়েছে।

অস্তিত্বের সকল ক্ষেত্রে আজ পৃথিবীব্যাপী যে অস্থিরতা দেখা দিয়েছে সভ্যতার ক্রমবিবর্তন পথে এ ধরণের চঞ্চলতা অতীতে কখনও মানুষকে এতটা আচ্ছন্ন করেছে বলে মনে হয় না। সামান্য এক শ' বছরে মানুষ অতীতের কয়েক শ' নয় কয়েক সহস্র বৎসরের অগ্রগতিকে ম্লান করে অতি দীর্ঘপথ অতিক্রম করে এসেছে। ভবিষ্যতের দিকে তাকালে একদিকে যেমন মানুষের অস্তিত্ব সম্বন্ধেই ভয় দেখা দেয় তেমনি অনাগত যুগ সম্বন্ধে সীমাহীন সম্ভাবনার কথাও মানুষকে আশান্বিত করে তোলে। অতীত যুগের সংক্রান্তি পার হয়ে এসে থাকলেও বর্তমানের মানুষ যুগবিপ্লবকে অতিক্রম করে উঠতে পারেনি। প্রকৃতির শক্তিকে নিজের জীবনধারণের জন্য কিছু পরিমাণে বশীভূত করে থাকলেও এতাবৎ মানুষ ছিল নিতান্তই পৃথিবীর জলবায়ু আকাশ মৃত্তিকার আয়ত্বাধীন; আজ সে জলবায়ু আকাশ মাটির অন্তর্নিহিত শক্তিকে ধাপে ধাপে করায়ত্ব করে নূতন করে নিজের পৃথিবী সৃষ্টি করতে চলেছে। সুপ্রাচীন অতীত থেকে এই শক্তি অধিগত করবার স্বপ্ন মানুষ দেখে থাকলেও গেল শতাব্দীতেই এর প্রকৃত সূত্রপাত হয় এবং মানুষের চিন্তা কল্পনায় এই অনাগত সম্ভাবনার আভাষ নূতন উদ্বেগ, নূতন আলোড়নের সৃষ্টি করে। মানুষের প্রগতিশীল মনের পাশাপাশি আদিম জড় এবং স্থিতিশীল সত্বার অস্তিত্ব দেখা যায়। যুগ পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে নূতন যুগকে মানুষ যেমন আশানুরূপ করে গড়ে তুলতে পারছে না, নিজের অন্তর্নিহিত দ্বন্দ্ব-বিরোধের সামঞ্জস্য বিধান করতে পারছে না, তেমনি ভেতর থেকে ক্রমাগতই প্রশ্ন আসছে— আমরা কোথায় চলেছি?—"প্রশ্ন উঠেছে আধুনিক পরিবর্তন স্পৃহা ভাল না ধারাবাহী অপেক্ষাকৃত পুরাতন জীবনধারার প্রতি অবিচলিত নিষ্ঠা শ্রেয়।" সত্যই "অতীত বেদনা ও কল্পনাকে নূতনের অঞ্জলিতে গ্রহণ করে নূতনে রূপান্তরিত করে জগৎ ধন্য হচ্ছে কি?"

গ্রন্থকার এই প্রশ্নের জবাব দিতে গিয়ে 'রূপ রাজ্যে আদর্শের পারম্পর্য' এবং 'শিল্পকলার পরিবেশ' বিচার করে যে সিদ্ধান্তে উপনীত হতে চেয়েছেন এবং সমাজ পরিবেশে রসের স্বরূপ সম্বন্ধে যে ভবিষ্যদ্বাণী করেছেন (৯১ পৃঃ) তার সঙ্গে সকলে হয়ত একমত হতে পারবে না কিন্তু যে পাণ্ডিত্য এবং আস্থা নিয়ে তিনি এই জটিল সমস্যার সমাধান করতে চেয়েছেন তার গভীরতা সম্বন্ধে শ্রদ্ধার অভাব হবে না।

রূপ সৃষ্টির ব্যাপারে শিল্পীর যেমন একটা কর্তব্য আছে তেমনি একটা দায়িত্বও আছে; কিন্তু এই সৃষ্টি বিষয়ে শিল্পী কোন পর্যন্ত নিজের স্বাধীন ইচ্ছাদ্বারা চালিত হতে পারে তার সীমা নির্দেশ নিয়ে বিভিন্ন মতের প্রকাশ দেখা যায়। প্রাচীন যুগে শ্মশান, দেবগৃহ বা রাজশক্তির

সেবায় নিযুক্ত শিল্প মুখ্যত ব্যবহারিক প্রয়োজনেই সীমায়িত ছিল। শেষ পর্যন্ত সমাজই এই শিল্পের ধারক হলেও এই শিল্পের গতি প্রকৃতি নির্দিষ্ট হত পুরোহিত বা রাজশক্তির দৃষ্টিতে; এতে শিল্পীর তথাকথিত স্বাধীনতার কোন সুযোগ ছিল না। এর পর সমাধি সৌধ, মন্দির বা রাজপ্রাসাদ ছেড়ে শিল্প যখন সাধারণের গৃহে প্রতিদিনের প্রয়োজনে বহু বিস্তার লাভ করল তখন স্বল্পতর পরিধিতে সীমায়িত সেই কারুকলাও উচ্চতর কলা-শিল্পকেই অনুসরণ করল। বিধিবিধানের এত শৃঙ্খলের মধ্যেও প্রকৃত শিল্পী কিন্তু কখনও নিজের ব্যক্তিসত্বাকে বিসর্জন দেয়নি, চীন বা মিশর, ভারত বা গ্রীসে প্রকৃত শিল্পীর সৃষ্টি—নিয়ম বন্ধনের সীমার মধ্যে থেকেও জাতি, প্রথা এবং রচনা কৌশলকে অতিক্রম করে রসের জগতে ঐক্য ও সার্থকতা অর্জন করেছিল। শিল্পের স্বরূপ বিচারে বিধিবন্ধনের প্রাবল্য সব দেশেই সমান; তা হলেও শিল্পীর স্বাধীনতার কথাও সব দেশের শিল্পবেত্তারাই বলেছেন। শিল্পের বন্ধনমুক্তির আন্দোলনকে তাই পুরাতন আদর্শের নূতন রূপ বলে অভিহিত করা যেতে পারে। কিন্তু উৎসাহের আতিশয্যে অনেক শিল্পী হালে শুধু প্রথা বা ধারাবাহিকতার বন্ধনই নয় শিল্পরচনার চিরাচরিত কৌশলের সকল বন্ধন অতিক্রম করে সৃষ্টি কার্যে ব্রতী হয়েছেন; অনেক সমালোচক এই বন্ধন অতিক্রমের প্রয়াসকে মানুষের স্বাধীনতা স্পৃহার উপযুক্ত প্রতিফলন বলে অভিনন্দিতও করেছেন। এমনি করে প্রথাবদ্ধ শিল্পের আবেদন অপেক্ষা স্বাধীন পথে ব্যক্তি বিশিষ্ট শিল্পের প্রচারে বর্তমানে এক অতিরিক্ত উৎসাহের সঞ্চার হয়েছে। ইয়োরোপে প্রথাবদ্ধ শিল্পের বিধিনিষেধের বন্ধন যেমন ছিল অত্যন্ত জটিল তা থেকে মুক্তি লাভের প্রয়াসও তেমনি উগ্র হয়েই আত্মপ্রকাশ করেছে। ভারতবর্ষীয় শিল্পের নিয়ম বন্ধনের মধ্যেই শিল্পীর দৃষ্টি বিস্তৃত প্রসার লাভ করেছিল; এখানে ধ্যান-স্তিমিত বুদ্ধমূর্তির যে আবেদন জগন্নাথের অরূপ মূর্তির আবেদন তা থেকে ন্যূন নয়। শিল্পক্ষেত্রে এই দুই সীমান্তে অবস্থিত রূপদৃষ্টির মধ্যে যে সীমাহীন স্বাধীনতা, শিল্পীর আপন স্বীকৃতিতেই তার মধ্যে নানা বিধিবন্ধন। ভারতবর্ষের শিল্পী ধ্যাননেত্রে উদ্দিষ্ট প্রকৃতির শিল্পগত রূপ—অবলোকন করে নানা উপকরণের মধ্যমে সেই রূপকে ইন্দ্রিয়াত্ব করবার চেষ্টা করেছে; এই সৃষ্টিকার্যে একমাত্র বন্ধন যা তাকে স্বীকার করতে হয়েছিল তা হচ্ছে ব্যবহৃত উপকরণের প্রকৃতিগত বন্ধন। স্বাধীনতা ও বন্ধনের এই স্বরূপ সম্বন্ধে লেখকের সচেতনতা গ্রন্থের প্রথম অংশে বেশ সুস্পষ্ট; শিল্পের প্রকাশগত রূপকে বিশ্লেষণ করে লেখক শিল্পে রূপাতীত জগতের চর্চা ও অনুভাবনার প্রসঙ্গ আলোচনা করেছেন।

ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য জগতের বাইরে একটা অতীন্দ্রিয় জগতের অস্তিত্ব সম্বন্ধে মানুষের ধারণা অত্যন্ত প্রাচীন। জন্মমৃত্যু দ্বারা সীমায়িত জীবনে মানুষ ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বস্তুজগত থেকে পূর্ণ পরিতৃপ্তি লাভ করতে পারিনি। ইন্দ্রিয়ের অধিকারের বাইরে কাল সীমাহীন আর গ্রহনক্ষত্রের জগৎ অজ্ঞেয় ও অনন্ত। কাল ও সীমার এই অন্তহীনতাকে মানুষ গভীর বিস্ময়ের সঙ্গে যুগপৎ ভয় এবং

অপার্থিবতার উপকরণরূপে গ্রহণ করেছে। জীবনের অধিকার ভুক্ত কাল এবং মানুষের অধিগম্য সীমা অনন্তকাল এবং অনন্ত সীমারই অংশ; রূপহীন এই কাল এবং প্রসারিত দৃষ্টিক্ষেত্রে অস্পষ্টায়িত দৃশ্যজগৎ মানুষকে যেমন নানা দার্শনিক চিন্তায় উদ্বুদ্ধ করেছে—মানুষের শিল্পরচনায়ও পড়েছে তার প্রভাব। কারু কাছে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রসই একমাত্র সত্য; বস্তুজগতের বাইরে কোন সত্যের অস্তিত্ব এরা স্বীকার করে না। অনন্ত কাল এই বস্তুজগতের উপর দিয়েই প্রবাহিত হয়; সাধারণ ভাবে ইন্দ্রিয়ের গোচর না হলেও অনন্ত সীমা প্রত্যক্ষ সীমারই সম্প্রসারিত অবস্থা এবিষয়ে অবশ্যই কোন সন্দেহ নেই। এই যুক্তিতে বস্তুপন্থীদের উক্তিকে সত্য বলেই গ্রহণ করতে হয়। কাল এবং সীমার এই প্রসার এত বিরাট যে সাধারণ লোকের পক্ষে সে সম্বন্ধে ধারণা করা খুব সহজ নয়। বিজ্ঞান এই বিস্তৃতিকে অনেকটা যুক্তি গ্রাহ্য বস্তু সত্বার মধ্যে টেনে থাকলেও মানুষ কোনদিন এই বিপুলতার মধ্যে আপনাকে সহজভাবে প্রত্যক্ষ করতে পারবে কিনা বলা খুবই শক্ত। এই জন্য সেই অতীতকাল থেকে আজ পর্যন্ত মানুষ যে ভাবে এই বিরাটত্বের মধ্যে আপনার স্থান কল্পনা করেছে তারই আভাষ পড়েছে তার রচিত শিল্পে। স্থান ও কালের অনন্ত অবিনশ্বরত্বের মধ্যে তারও যে একটা অবিনশ্বর অস্তিত্ব আছে সেই উপলব্ধির পরিচয় একমাত্র মানুষের সৃষ্ট শিল্পেই দেখতে পাওয়া যায়। এই বিপুল কাল-সীমায় মানুষ নিজেকে হারিয়ে ফেলেনি, লুপ্ত হয়ে যেতে দেয় নি। এই বিরাটত্বের মধ্যেও সে তার অস্তিত্বকে প্রতিষ্ঠিত করতে চেষ্টা করেছে—বিশ্বপ্রকৃতির এই বিরাট সত্বাকে নিজের সত্বার মধ্যে প্রতিফলিত করতে চেষ্টা করেছে। আপন আপন চরিত্রের বৈশিষ্ট্যানুযায়ী ভিন্ন ভিন্ন গোষ্ঠীর মানুষ ভিন্ন ভিন্ন উপায়ে এই উপলব্ধির দিকে অগ্রসর হয়েছে এবং আপনার কৃতিত্বানুযায়ী সফলতা অর্জন করেছে। "মানুষ বিশ্বকে বিস্ময়ের পরম রহস্য বলে মনে করে' মানবীয় ভাবের দেহ বন্ধনে এনে তাকে চিত্তে স্থান দিয়েছে।" (১১৭ পৃঃ) এই প্রসারের অভিব্যক্তি সাহিত্যে এবং শিল্পে যে পরিমাণে পড়েছে তা নিয়েই সাহিত্য এবং শিল্পের আভিজাত্য। সত্যে উপনীত হওয়ার জন্য নানাভাবে জীবনকে বিশ্লেষণ করবার চেষ্টা করা হয়েছে; এবং তা করতে গিয়ে কখনও কখনও সাহিত্য এবং শিল্প বিচিত্র খাতে বিভিন্ন পথে বহুদূর এগিয়ে গেছে। "কিন্তু শিল্প কলাকে জীবন থেকে বিচ্ছিন্ন করে দেখা বেশী কোন কালে সম্ভব হয় না।" (১১৮ পৃঃ) একথা যদিও সর্বজন গ্রাহ্য যে সত্যই একমাত্র সাধনীয় কিন্তু বিপদ হয়েছে সত্যের স্বরূপ নির্ধারণে। যে রূপ ইন্দ্রিয় গ্রাহ্য তাই একমাত্র সত্য না তারও বাইরে কিছু যা শিল্পী তার ইন্দ্রিয়চয় নিরুদ্ধ করে উপলব্ধি করেছে তাও সত্য। যদি তা সত্য হয়, যদি শিল্পীর পরিবর্জন সংযোজনের স্বাধীনতা থাকে তবে সে স্বাধীনতার শেষ কোথায়! রূপ এবং অরূপের, প্রত্যক্ষ এবং অপ্রত্যক্ষের সীমা কে নির্দেশ করবে! এই রূপ এবং অরূপের ব্যাপারে ব্যক্তি স্বাতন্ত্র্য গ্রহণযোগ্য না ধারাবাহী ভাব কল্পনার কোন সংযোগ থাকা প্রয়োজন? এই প্রশ্নই আজ অত্যন্ত প্রবল ভাবে মানুষের চিন্তাজগৎকে নাড়া দিয়েছে।

যতদিন মানুষের বিবর্তনের গতি ছিল শিথিল, ব্যক্তিকে সমাজের শাসনের নিকট থাকতে হত অবনত ততদিন ব্যক্তি স্বাতন্ত্র্য প্রবলভাবে নিজেকে প্রতিষ্ঠা করবার সুযোগ পায় নি। জ্ঞানের ব্যবহারিক প্রয়োগও ছিল যথেষ্ট পরিমাণে সমাজ নির্ভর। আজ মানুষের চলার গতি বৃদ্ধির সঙ্গে সঙ্গে আপনার স্বাতন্ত্র্য নিয়ে ব্যক্তি ছাপিয়ে উঠেছে সমাজ। এই পরিপ্রেক্ষিতে ধারাবাহিকতার গুণ কীর্তন করা দুঃসাহসের কাজ হলেও লেখক সে পথে অতি সহজ পদক্ষেপে এগিয়ে গিয়েছেন। লেখক অতি সতর্কতার সঙ্গে যুক্তি বিচার প্রয়োগ করে শিল্পের ধারাবাহিকতার স্বরূপটি প্রতিষ্ঠা করার চেষ্টা করেছেন। তিনি দেখিয়েছেন মানুষের সহজাত শিল্পপ্রকৃতি সত্য এবং সুন্দরকে উপলব্ধি করবার উদ্দেশ্যে শিল্পের আশ্রয় নিয়েছে। ইন্দ্রিয় গ্রাহ্য জগতের সতত অনুভূত রূপ রস শব্দ স্পর্শ গন্ধ মানুষকে কাল ও সীমা সম্পর্কিত বিরাটত্ব সম্বন্ধে পরিতৃপ্ত করতে পারে না; আকাশ পর্বত সাগর ও অরণ্যের অপূর্ব আবেদন পাখীর কাকলী, ফুলের গন্ধ এমনি আরও সব বিচিত্র উপভোগের ভিতর অনেক ইন্দ্রিয়াতীত রূপ রসের ছোঁয়া আছে। বস্তুবাদীরা উপহাস করলেও বহু মানুষ এই ইন্দ্রিয়াতীতকে দৃশ্য জগতের প্রতিচ্ছবির ভিতর দিয়ে অনুভব করতে চেয়েছে। এমনি করে বস্তুজগৎকে অবলম্বন করে শিল্পী কাল ও সীমার বিরাটত্বকে নিজের আয়ত্বে আনবার চেষ্টা করেছে। যেখানে তা প্রত্যক্ষভাবে করা সম্ভব হয়নি সেখানে শিল্পী সাহায্য নিয়েছে ইঙ্গিত বা রূপকের। এমনি করে শিল্পী রূপ হতে রূপাতীতে উপনীত হয়েছে। যুগে যুগে, রুচি রীতি এবং পারিপার্শ্বিকের পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে রূপক এবং ইঙ্গিতেরও তারতম্য হয়েছে। ভিন্ন ভিন্ন জাতি বিভিন্ন ধরণের ইঙ্গিত এবং রূপক ব্যবহার করেছে। কিন্তু এক রূপক থেকে অন্য রূপকের ব্যবহারে ব্রতী হলেও শিল্পীর ধ্যেয় লক্ষ্যের বড় একটা পরিবর্তন হয় নি। বিভিন্ন সামাজিক পরিবেশে মানুষের সুখ দুঃখ যেমন শিল্পের উপজীব্য হয়েছে তেমনি দৈনন্দিন জীবনের বা বিশেষ ক্ষণের কোন সাময়িক সংঘটন ও শিল্পের উপলক্ষ্য হয়েছে। এই সব বিষয় নিয়েই বিরাট এবং রূপাতীত জগতের আভাষ সৃষ্টি করে প্রকৃত শিল্পী রসোত্তীর্ণ হয়েছেন। ভারতবর্ষের মন্দির শিল্পের কথা এই প্রসঙ্গে উল্লেখ করা যায়। মন্দির নির্মাণের নিরীক্ষা পরীক্ষা যখন পূর্ণ পরিণতি লাভ করল তখন মন্দিরের আকৃতি হল বিরাট। মূলত দেবগৃহ হলেও উত্তর ভারতীয় মন্দিরকে বাইরে থেকে রূপায়িত করা হয়েছে বিরাট দেহ ধ্যান সমাহিত যোগী রূপে— দক্ষিণ ভারতের মন্দিরকে করা হয়েছে নৃত্যপর নটরাজের অনুকল্প। মন্দিরের বহিরাবরণ সুবিপুল আকৃতি নিয়ে অসীম আকাশের দিকে দৃষ্টিকে সঞ্চারিত করলেও এর প্রাচীরে ক্ষুদ্র বৃহৎ অলঙ্কারে ভাব ও বাস্তব জগতের নানা লীলার ছবি। মন্দিরের অভ্যন্তর অন্ধকার; সেখানে ঘৃত প্রদীপের স্তিমিত আলোয় মানুষ আপনার রচিত প্রতিমায় দৃষ্টি গ্রাহ্য রূপের মাধ্যমে রূপাতীত অনন্তকাল এবং প্রান্তহীন সীমাকে নিরীক্ষণ করে। সত্য এবং সুন্দরকে উপলব্ধি করবার এই প্রয়াস একদিনে সার্থক হয় নি; তবে বহু দীর্ঘকাল এই রূপের ইঙ্গিত ভারতের অগণিত জন-মানসকে

ভয়ে সাহস, দুঃখে সাহচর্য এবং প্রতিদিনের জীবনে প্রভূত আনন্দ রস সরবরাহ করেছে। মিশরের পিরামিড্, গ্রীক মন্দির এবং গথিক যুগের খৃষ্টিয় উপাসনালয়ে অনেকটা এই উপলব্ধিরই আভাষ পাওয়া যায়। এই সত্য বিচারে লেখক দেশ ভেদে রূপ সৃষ্টির আদর্শের তারতম্যও সূক্ষ্মভাবে বিশ্লেষণ করে দেখিয়েছেন। তাঁর দৃষ্টিতে শিল্প জগতে ভারতের মহত্ত্ব প্রতিভাত হয়েছে; এবং তুলনামূলক বিচারে তিনি এই মহত্ত্ব সফলতার সঙ্গে প্রতিষ্ঠা করেছেন।

আজকের এই দ্রুত সঞ্চরমান চঞ্চল পৃথিবীর সামনে স্থির ও অকম্প প্রদীপ শিখার মত কোন আদর্শকে প্রতিষ্ঠা করা সহজ নয়; আহিতাগ্নির আবেদন অনেকের কাছে তাই নিতান্ত ধোঁয়া মাত্র। তা সত্ত্বেও যত্ন করে এই গ্রন্থ যাঁরা পাঠ করবেন তাঁরা লেখকের বহু প্রসারিত দৃষ্টি, গভীর পাণ্ডিত্য, বিচার বিশ্লেষণে সাবলীলতা এবং সর্বোপরি প্রগাঢ় রসবোধের পরিচয় পেয়ে শ্রদ্ধান্বিত না হয়ে পারবেন না।

যামিনীকান্ত চট্টগ্রামের এক সম্ভ্রান্ত পরিবারে ১৮৮১ খৃষ্টাব্দের ১৮ই আগষ্ট জন্ম গ্রহণ করেন। কলকাতা প্রেসিডেন্সী কলেজে শিক্ষা সমাপনান্তে তিনি হাইকোর্টে যোগ দিয়েছিলেন। কিন্তু আইনজীবীর কাজ তাঁর প্রকৃতিগত না হওয়ায় বেশীদিন তিনি হাইকোর্টে বেরোন নি। এক সময়ে (১৯১২ ইং) চট্টগ্রামে অনুষ্ঠিত প্রাদেশিক রাজনৈতিক সম্মেলনের সম্পাদক রূপে তিনি রাজনীতির সঙ্গে সংশ্লিষ্ট হয়েছিলেন। কিন্তু রাজনীতিও তাঁর প্রকৃতি সহ ছিল না। শিল্প ও সাহিত্যের অন্তর্নিহিত রস তাঁকে প্রবলভাবে আকর্ষণ করেছিল। জীবনের শেষ দিন পর্যন্ত বহু প্রতিকূল অবস্থা সত্ত্বেও এই রসেরই চর্চা, বিশ্লেষণ এবং প্রচারে তিনি একান্তভাবে আপনাকে ব্যাপৃত রেখেছিলেন। মৃত্যুর (১২ই জুন, ১৯৬৯) কয়েকদিন আগেও আশুতোষ মিউজিয়মে শিল্প রস বিচারের (Art appreciation course) ছাত্রদের নিয়ে তিনি ইউরোপীয় শিল্পের নানা রস ও তত্ত্বের আলোচনা করেছেন। তাঁর আকস্মিক মৃত্যুতে শিল্পকলার একজন একনিষ্ঠ সেবকের তিরোধান ঘটল। মৃত্যুর আগে নীরব ও চিরব্রত সাধনার তিনি কোন স্বীকৃতিই পান নি।

আর্ট ও আহিতাগ্নির প্রথম সংস্করণ বহুদিন নিঃশেষ হয়ে গেলেও এই বিরাট পুস্তকের পুনর্মুদ্রণ নানা কারণে তাঁর জীবদ্দশায় সম্ভবপর হয় নি। দ্বিতীয় সংস্করণের জন্য তিনি কিছু কিছু পরিবর্তন পরিমার্জন করতে শুরু করেছিলেন; কিন্তু তাও তিনি শেষ করে যেতে পারেন নি। তাঁর এই বিরাট কাজ সমাপ্ত করার দায়িত্ব গ্রহণে আমার যথেষ্ট দ্বিধা ছিল; আমার যোগ্যতারও অভাব যথেষ্ট। পরিবর্তন পরিমার্জনের যে সব ইঙ্গিত তিনি রেখে গিয়েছিলেন আমি যথাসাধ্য সেই পথ অনুসরণ করবার চেষ্টা করেছি। ভাবকে সুপরিস্ফুট করবার জন্য সম্পাদন কার্যে ভাষার কিছু কিছু পরিবর্তন করা ছাড়া মূলকে যথা সম্ভব অবিকৃত রাখবার চেষ্টা আমি সর্বদা করেছি। গ্রন্থকার পাদটিকায় গৃহীত উপকরণের গ্রন্থের বা গ্রন্থস্থ পৃষ্ঠা সংখ্যার কোন উল্লেখ বিশেষ করেন নি। গবেষণা মূলক গ্রন্থের পক্ষে এটি ত্রুটিজনক হলেও এ ত্রুটি সংশোধন করা আমার পক্ষে সম্ভবপর

হয় নি। চিত্রগুলির নির্বাচনের বা মুদ্রণের দায়িত্ব আমার নয়। এ ছাড়া আর যে সব ত্রুটি আছে তার জন্য আমি দায়ী।

গ্রন্থ সম্পাদন কার্যে প্রকাশক প্রতিষ্ঠান ও শ্রীগোকুলেশ্বর ভট্টাচার্য আমাকে যথেষ্ট সাহায্য করেছেন—কাজ করাতে আমার দীর্ঘ-সূত্রিতায় তাঁরা কখনও বিরক্ত হন নি। আমার স্নেহভাজন ছাত্র শ্রীকল্যাণ দাশগুপ্ত গ্রন্থের একটি শুদ্ধ নির্ঘণ্ট প্রস্তুত করে আমাকে যথেষ্ট সাহায্য করেছেন। কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয় Dr. Stella Kramrisch-এর Hindu Temple থেকে দুখানি ছবি ছাপার অনুমতি দিয়ে আমাদের বাধিত করেছেন। গ্রন্থের সম্পাদনে আমি যাদের সাহায্য পেয়েছি তাদের সকলকে ধন্যবাদ জানাচ্ছি। আশা করি এই গ্রন্থ বাঙলা-ভাষাভাষী পাঠক সমাজকে শিল্পকলার রস গ্রহণে এবং প্রকৃত মূল্য বিচারে উদ্বুদ্ধ করবে এবং গ্রন্থকারকে তাঁর প্রাপ্য শ্রদ্ধায় অভিষিক্ত করবে।

আশুতোষ মিউজিয়ম

কার্তিক, ১৩৫৯

কল্যাণকুমার গঙ্গোপাধ্যায়

আর্ট ও আহিতাগ্নি

প্রথম পরিচ্ছেদ

সুন্দর ও সৌন্দর্য্য

বিশ্বমানব ছুটে চলেছে সৌন্দর্য্যের অন্বেষণে। চিরকাল সৌন্দর্য্যের সৃষ্টি নরনারীকে লুব্ধ করে মানুষের প্রগতি পথ রচনা করেছে। ভুল পথেও মানুষ গেছে, সীমার গোলোক ধাঁধার ভিতর বার বার পথও হারিয়েছে। ইউরোপ বার বার আত্মসংশোধন করে যুগে যুগে অভিনব সৃষ্টির পথে গেছে। এসিয়া প্রাচীনকে আঁকড়ে ধরে তারই ভিতর নূতন জীবনের প্রতিষ্ঠা করেছে। আধুনিক কোন ইউরোপীয় চিত্রকর * খ্রীষ্টকে আর্ত্ত শ্রমজীবীর মূর্ত্তি দিয়ে বর্ত্তমান বাণিজ্যযুগের ক্রুশবদ্ধ শ্রমের পীড়া ও ধনের অত্যাচারকে ব্যক্ত করেছে। প্রাচীন ক্যাটাকুম্বস্ (সমাধিগহ্বর) হ'তে খ্রীষ্টের যে সব মূর্ত্তি পাওয়া গেছে, সপ্তম শতাব্দীর মোসেয়িক (mosaic) হ'তে খ্রীষ্টের চেহারার যে ক্রম সুরু হয়েছে—তা' যে শেষটা বিংশ শতাব্দীতে মুটের বেশ ধারণ করবে, সেকালের পোপেরা বা একালের পাদরীরাও তা' কল্পনা করেনি।

বিখ্যাত জার্ম্মান চিত্রকর ফন ইডে (Von Uhde) আবার যখন খ্রীষ্টচিত্রের পরিচ্ছদাদিতে আধুনিক পরিবেশ প্রবর্ত্তন করতে আরম্ভ করে তখন এই প্রশ্নটি উঠে :—"Could you imagine a sacred story with modern costume, a St. Joseph in a coat of pilot cloth, a Virgin in a dress with a Turkish Shawl thrown over her head?...And yet the old painters represented all biblical and sacred stories with the costume of their own time." (মর্ম্ম।—কোন একটা ধর্ম্মগত আখ্যানে কি আজকালকার পরিচ্ছদ দেওয়া কল্পনা করা যেতে পারে? সেণ্টজোসেফকে মোটা ওভার কোটে, ভার্জিনকে তুরস্ক শালের আবরণে কি কল্পনা সম্ভব? অথচ প্রাচীন চিত্রকরেরা বাইবেলের সমস্ত উপাখ্যানের চিত্রই তা'দের সমসাময়িক পরিচ্ছদে অঙ্কিত করেছে।)

সেকালে এ প্রশ্নের উত্তর দেওয়া বোধহয় সহজ ছিল; কারণ সেকালে খ্রীষ্টে ও খ্রীষ্টীয় ঈশ্বরে বিশ্বাস ছিল অত্যন্ত ব্যাপক। খ্রীষ্ট ইউরোপীয় সমাজকে আচ্ছন্ন করে' ছিল। তাই শিল্পীরা যে

* Munkacsy's 'Ecce Homo.'

নিজেদের কালের পোষাকে খ্রীষ্টকে চিত্রিত করেছিল তা'তে কোনরূপ তরলতা বা অশ্রদ্ধার ভাব দৃষ্টি-গোচর হয় না; কিন্তু একাল সম্বন্ধে তা' বলা চলে না। কাজেই এ কালের পরিচ্ছদে মণ্ডিত যীশুমূর্ত্তিকে পরিহাস বলেই মনে হয়। অথচ যে হিসাবে প্রাচীন শিল্পীরা শ্রেষ্ঠ পুরুষ ও দেবতাদের বিশিষ্ট লক্ষণে যুক্ত করে' এক একটা প্রামাণ্য মূর্ত্তি কল্পনার ভিতর দিয়ে সৃষ্টি করেছে, রেণেসাঁসের (Renaissance) নব্য শিল্পীদের সে ধারা মনঃপূত হয় নি। বিশেষতঃ পরবর্ত্তী অষ্টাদশ শতাব্দীতে কোন ধারাকেই শিল্পীরা স্থির ও স্থায়ী (Convention) হিসাবে গ্রহণ করতে চায়নি। তখন হ'তে নিত্য নূতন রূপসৃষ্টি করার চাঞ্চল্যে সকলে মশগুল হয়েছে।

শুধু খ্রীষ্টের মূর্ত্তি সম্বন্ধে নয়, সমগ্র ইউরোপীয় চিন্তা ও চর্চ্চার ধারাই রেণেসাঁসের যুগ অবধি প্রাচীন ধারা থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে অগ্রসর হয়েছে। প্রথম যুগে খ্রীষ্টীয় কলা প্যাগান আদর্শকে ধীরে ধীরে রূপান্তরিত করে' যে একটা আদর্শ সৃষ্টি করেছিল, রেণেসাঁসের প্রবল প্রতিরোধে সে আদর্শ বিলুপ্ত হয়ে যায়। প্রথম যুগে খ্রীষ্ট কখনও হার্ম্মিস্, কখনও এপলো, কখনও বা অর্ফিয়াসের অনুকরণে রচিত হত; কখনও বা রোমক মন্ত্রণাসভার সভ্যের চেহারাও তা'কে দেওয়া হয়েছে। ম্যারীকে রোমক মহিলার মূর্ত্তিতে আঁকা দেখ্‌তে পাওয়া যায়; পিটর ও পলকে আঁকা হত গ্রীক্ দার্শনিকদের ভঙ্গীতে; হাতে তাদের থাকত পুঁথি। ডানিয়েলকে দেখা যেত হার্কিউলিস্‌রূপে। স্থাপত্যেও গথিকধারাকে এরূপে ক্রমশঃ অতিক্রম করে' রেণেসাঁস একটা নূতন পদ্ধতিতে উপনীত হয়।

মধ্যযুগের খ্রীষ্টীয় আর্ট দেহ-লালিত্যকে খর্ব্ব কর্‌তে প্রাণপণ চেষ্টা করেছে; এবং তা'র ফলে, বিশীর্ণ, চিন্তা-জীর্ণ, স্নায়ু-দুর্ব্বল সমস্ত চেহারা এঁকে যে রীতি সৃষ্ট হয়, তা' কিন্তু টেঁকেনি। কারণ যে কোন রচনাতেই শরীরকে একটা পাপের আসন, মৃত্যুর ছায়া বা দেহব্যাপারকে একটা হলাহল মনে কর্‌লে পরে সেটা খুব গ্রহণ যোগ্য হয় না। * কাজেই অধ্যাত্ম গথিক আর্ট ইউরোপীয় শিল্পে যে বিরাট বিশ্বপ্রাণের আদর্শ, মানবের জীবনবেদীতে পরমাত্মার (spirit) যে লীলাভঙ্গীর স্রোতোধারা এনেছিল, তাতে ভাবের ও জ্ঞানের অসামঞ্জস্য এবং দেহ ও আত্মার একটা কৃত্রিম ভেদের সম্পর্ক প্রতিষ্ঠিত হওয়াতে সেই আদর্শ স্থায়ী হতে পারেনি।

খ্রীষ্টীয় ধর্ম্ম এসিয়ার বিরাট ধর্ম্মস্রোতের পতাকা বহন করে' প্রথমেই ভোগপুষ্ট ইউরোপকে পরমার্থসন্ধান দেয়। ইউরোপে খ্রীষ্টীয় ধর্ম্মই ভূমার প্রশ্ন প্রথম তোলে। খ্রীষ্টীয় আদর্শই ইউরোপে পরমার্থ জগৎ (world of spirit) প্রতিষ্ঠিত করে; কিন্তু প্রণালীটা বড়ই দুর্ব্বল ছিল এবং সামঞ্জস্যের পরিবর্ত্তে নূতন খ্রীষ্টীয় তত্ত্বের নব্য মূল্য-নির্দ্দেশ (valuation) একটা প্রবল বিরোধের

* Flesh is death...This body is dead because of sin but the spirit is life because of righteousness. If ye live after the flesh ye shall die; but if ye, through the spirit do mortify the deeds of the body, ye shall live, Romans VIII.

বীজই বপন করেছিল। খ্রীষ্টীয়তত্ব দেহ এবং আত্মা, মানুষ ও প্রকৃতির ভিতর একটা প্রবল বৈপরীত্য ও একটা প্রবল বিরোধ জাগ্রত করে' আত্মার কৌলীন্য প্রতিষ্ঠিত করে। লিবকে * স্পষ্টই বলেছেন—"Christianity disturbed the harmony between man and nature and introduced a sense of discordance by proclaiming to man a higher spiritual law in the light of which his inborn nature becomes a sinful thing which he has to overcome." (মর্ম্ম—মানব ও প্রকৃতির অন্তর্নিহিত সহজ সম্পর্ক, খ্রীষ্ট ধর্ম্মই প্রথম বিচ্ছিন্ন করে এবং উচ্চতর আত্মার দোহাই দিয়ে মানুষের নিজের যথার্থ প্রকৃতিকে পাপলিপ্ত বলা হয়। পাপকে জয় করাই তা'র পক্ষে পরম পুরুষার্থ বলা হয়।)

বলা যে'তে পারে ভারতবর্ষের তত্ত্বে ও কলায় ভূমার প্রতিষ্ঠার মাঝে বা পরমাত্মার স্বীকৃতিসম্পর্কে তত্ত্ববিদ্‌রা বা ভাবুকেরা এরূপ কোন প্রবল দ্বন্দ্ব ও অশান্ত সংগ্রামবীজ বপন করেননি বলে' অব্যাহত ও অক্ষতভাবে সেখানে নানা পুলকোজ্জ্বল লক্ষণ ও অলঙ্কারে প্রামাণ্য দিব্যমূর্ত্তি সৃষ্টি হয়েছে এবং তা' অজস্রভাবে দেশচিত্তের সঙ্গে যোগ রক্ষা করে' এসেছে। এসিয়ার ধ্যানী বুদ্ধমূর্ত্তি, মিশরের রাজা খেফ্রেনের মূর্ত্তি, পারস্য সম্রাট্ প্রথম সাপুরের মূর্ত্তি—এ সব প্রাচীন মূর্ত্তি যে বিধি ও আচারে রচিত হয়েছে, সেভাবে ইউরোপ খ্রীষ্টের কোন মূর্ত্তিকে বিশ্বসমাজে দান করতে পারেনি। ইউরোপের চিত্ত আদিকালের ভাবের নোঙর ছিন্ন করে' অগ্রসর হয়েছে। তা'তে নূতন নূতন আর্ট জন্মাচ্ছে এবং রসার্থীদের বিস্ময় সঞ্চার করছে সন্দেহ নেই; কিন্তু সে সব কোন বিশিষ্ট ও প্রামাণ্য ভাবপীঠ প্রতিষ্ঠা করতে পারছে না এবং তা' এক্ষেত্রে উদ্দেশ্যও নয়। যে হিসাবে গথিক, মিশরীয়, ভারতীয় বা জাপানী আর্ট পৌর্ব্বাপর্য্য রক্ষা করে' সংযত ও সংহত প্রবালগুচ্ছের মত জমাট্ হয়ে গেছে, সে হিসাবে ইউরোপের আর্ট ব্যক্তিপন্থী বিচ্ছিন্নতায় ঝরা ফুলের মত সাময়িক হয়ে পড়েছে।

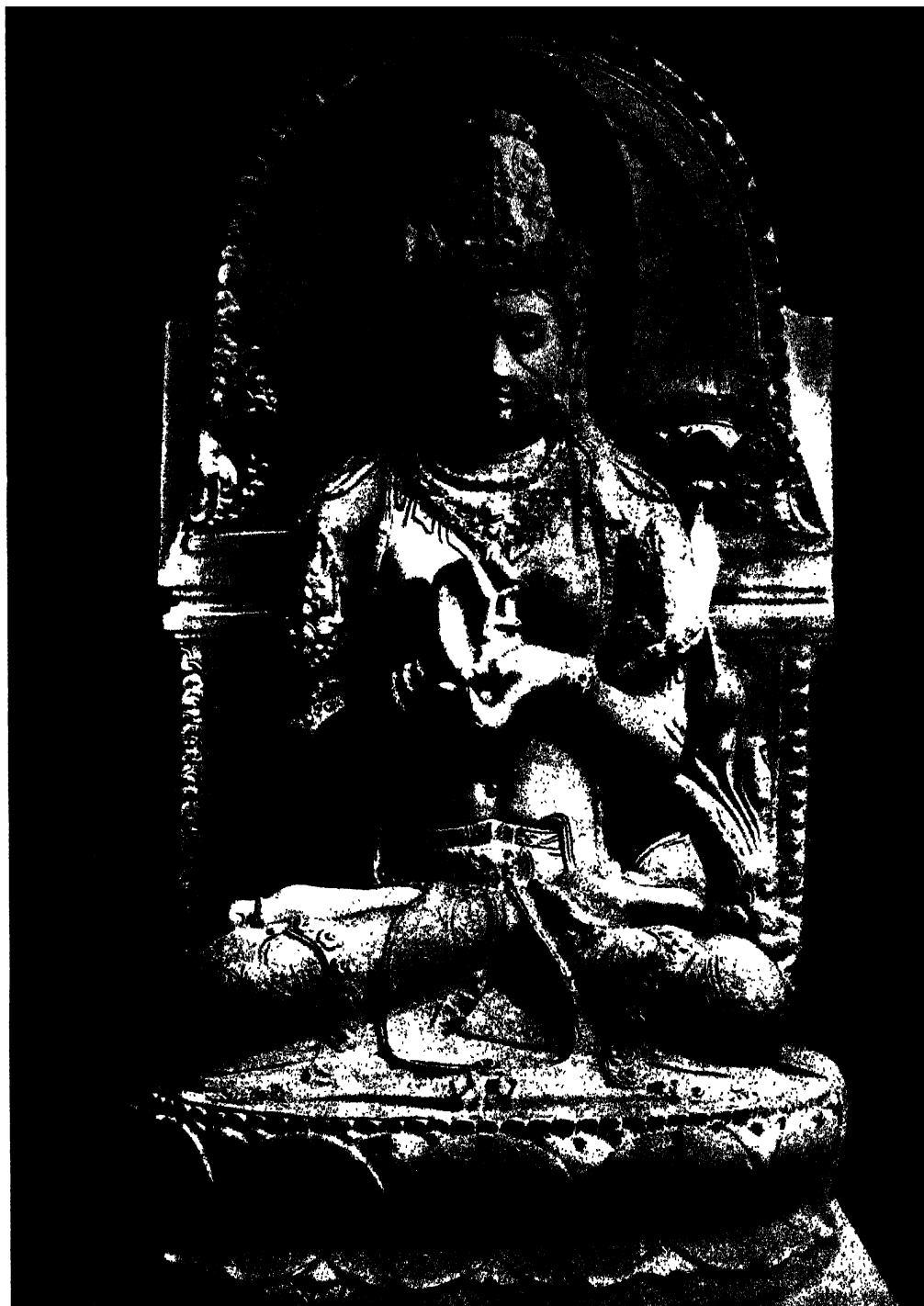
খ্রীষ্টীয় পাপবাদ ও আনন্দহীনতার বিরুদ্ধে রেণেসাঁসের প্রতিবাদ মাইকেল এঞ্জেলোতে চরম সীমায় এসেছিল। মাইকেল এঞ্জেলো পূর্ব্বানুগত্য একেবারে ত্যাগ করে' উগ্রভাবে স্বভাববাদের সূত্রপাত করে। মানবের দেহের সৌন্দর্য্য ও ইন্দ্রিয়জ আদর্শ আবার শিল্পে প্রতিষ্ঠিত হল এবং মধ্য যুগের সঙ্গে ভাবের সম্পর্ক ছিন্ন হল। কিন্তু ইউরোপের এই নূতন ও প্রবল ভাবধারা সেকাল থেকে নায়েগারার মত যে দিকে চল্‌তে আরম্ভ করেছে তা' এ যুগ পর্য্যন্ত অব্যাহত আছে। এখন পর্য্যন্ত এমন কোন গভীর ও ব্যাপক ধারা সৃষ্ট হয়নি, যা' এ স্রোতকে বিলোপ করতে পেরেছে। এ জন্যই কোন লেখক বলেছেন—"It represents the greatest stand which Europe has ever made against the denial of life, humanity and beauty." অর্থাৎ ইউরোপ, জীবন, মানবতা ও সৌন্দর্য্যের প্রতি অশ্রদ্ধার বিরুদ্ধে রেণেসাঁসের ভিতর দিয়ে যে প্রবলতম প্রতিবন্ধক সৃষ্টি করেছিল সেরূপ কখনও আর ইতিহাসে দেখা যায়নি।

* Lubke's History of Art.

কিন্তু খ্রীষ্টীয় ধারাকে অপসারিত করে' যে আদর্শ ক্রমশঃ ইউরোপে বিকশিত হয়েছে সে আদর্শেও সৃষ্টির সঙ্গে সেই আদিম বিচ্ছেদের নিরাকরণ হয়নি। মাইকেল এঞ্জেলোর উদ্দাম স্বভাববাদের প্রাচুর্য্য ও আতিশয্য ক্রমশঃ অন্তর্হিত হয়েছে সন্দেহ নেই; কিন্তু সে পরিবর্ত্তন এমন কোন একটা স্থিতিমূলক বিশিষ্ট মানবধর্ম্মে এসে দাঁড়ায়নি যা' শিল্পে একটা আদর্শ তৈরী করতে পারে। আর্টে যা কিছু পরিবর্ত্তন বা পরিবর্দ্ধন হয়েছে তা' গ্রীক আদর্শে হয়েছে কিম্বা নীট্‌স্‌সে যা'কে ডাই-ও-নীসিয়ান ভাব বা বিজেতৃভাব (Ruler spirit) বলেছে, সে ভাব হ'তে হয়েছে, তা বলা কঠিন।

ভাবে অনেক পরিবর্ত্তন ও বৈচিত্র্য এসেছে সন্দেহ নেই। কিন্তু রেণেসাঁসের সে ভিতরকার কথা, "ইহলোকের দিকে মনের প্রত্যাবর্ত্তন"—ইউরোপ ভুল্‌তে পারে নি। ব্যক্তিগত সাধনায় কেউ তা ভুল্‌তে পার্‌লেও তত্ত্বে ও কলায় তা'র প্রতিষ্ঠা দিতে পারেনি। ইউরোপ নগ্নভাবে বস্তুসম্পর্ক চায়; আধ্যাত্মিক জটিলতার দুর্গম অরণ্যের ভিতর প্রবেশ ক'রে রূপরসগন্ধের একটি কণাও ত্যাগ করতে প্রস্তুত নয়। কাজেই বার্ণস্‌ জোন্সের সে স্বপ্ন ও রোদাঁর (Rodin) আদর্শ বা কল্পনা কোন নূতন অপরূপ লোকে ইউরোপকে আকর্ষণ করতে সক্ষম হয় নি।

ইউরোপে রেণেসাঁস যুগে মানব ও সৃষ্টির মধ্যে যে সম্পর্ক দাঁড়িয়েছিল তা' ক্রমশঃ আরও গভীর হ'তে থাকে। মধ্যযুগের খ্রীষ্টীয় বিধান শারীরিক সৌন্দর্য্যকে আত্মার প্রতিষ্ঠার দিক্ হ'তে ঘৃণার ব্যাপার মনে করেছিল। কোন লেখক বলেন—"All beauty, all voluptuousness, smoothness and charm were very naturally regarded with suspicion by the promoters of such an ideal; for beauty, voluptuousness and shapeliness lure back to life, lure back to the flesh, and ultimately back to the body." অর্থাৎ এরূপ আদর্শের প্রতিষ্ঠাতারা সহজেই সৌন্দর্য্য, সুখপ্রিয়তা, কোমলতা ও সৌকুমার্য্য—সব কিছুই সন্দেহের চোখে দেখে, কারণ সৌন্দর্য্য, সৌষ্ঠব ও ভোগপ্রবণতা ঐহিক জীবনের দিকে আকৃষ্ট করে' ইন্দ্রিয়তৃপ্তির দিকে প্রলুব্ধ করে এবং তা'তে করে' পরিণামে ভোগদেহের দিকে টান এসে পড়ে। এ জন্য প্রাথমিক খ্রীষ্টীয় আদর্শে রচিত চিত্র ও ভাস্কর্য্যকে ইচ্ছা করেই কুৎসিত ও সৌষ্ঠবহীন করা হয়। ইউরোপে মধ্যযুগের ক্ষুদ্রচিত্রে (miniatures), দেওয়ালের ও জান্‌লার কাঁচে (stained glass) আঁকা ছবিতে শারীরিক সৌন্দর্য্যকে দূর করে' দেওয়া হয়েছে এবং এই স্বেচ্ছাকৃত শ্রীহীনতাকেই নানারকম আনুসঙ্গিক খুঁটিনাটি ও অলঙ্করণ-প্রাচুর্য্যে, প্রলোভনের ব্যাপার করে' তোলা হয়েছে। অর্কেগ্‌নার (Orcagna) চিত্রগুলিতে এই বৈশিষ্ট্যের অজস্র পরিচয় দেখ্‌তে পাওয়া যাবে।

সে কালের যাজকেরা খ্রীষ্টীয় বিধান হ'তে অধ্যাত্ম আদর্শের খাতিরে সৃষ্টির রূপরসগন্ধের বিচিত্র সত্তার সযত্নে দূর করেছে বলে' সৃষ্টির সঙ্গে কোন সমন্বয় বা সামঞ্জস্য স্থাপন করা সম্ভব হয় নি।

এজন্য খ্রীষ্টধর্ম্ম গোড়া থেকেই নেতিমূলক ধর্ম্ম (negative) বলে' দাঁড়িয়ে গেছে। কিন্তু এ শাসন টেঁকেনি। ভ্যাটিক্যানের বেদীমূলে আরতিধূম্রের অন্তরালেই শিল্পীরা মানবের এ গভীর যন্ত্রণার প্রতিবাদ করেছে—চিত্রকলায়। ক্রমশঃ রেনেসাঁস যুগ খ্রীষ্টীয় আদর্শ অসঙ্কোচে ত্যাগ করে' অগ্রসর হয়েছিল এবং আবার নূতন ভাবে জীবনের আকর্ষণে মত্ত হয়েছিল; কিন্তু শুধু খ্রীষ্টীয় বিধান ভেঙে ইউরোপের উগ্র আর তেজস্বী তরুণ জাতি ব্যূহ তৃপ্ত হয়নি। উপর্য্যুপরি নানা ভাববিপ্লব ইউরোপকে বিধ্বস্ত করতে থাকে। রেনেসাঁসের তরঙ্গ, প্রোটেষ্ট্যান্ট ধর্ম্মসংস্কার, (Reformation) যা' জর্ম্মণীতে ইভাঞ্জেলিজম্ ও ইংলণ্ডে পিউরিট্যানিজমের রূপ পরিগ্রহ করে এবং তারপরে ষোড়শ ও সপ্তদশ শতাব্দীর বিজ্ঞানবিপ্লব, ইউরোপের প্রাচীন বিধানসমূহকে মথিত করে। এ সমস্তের ফলে ইউরোপ, ধীরে ধীরে ঐহিক জীবনকে গ্রহণ ও স্বীকার করেছে এবং ক্রমশঃ তা'কে সহস্র ভাবে বিশ্লেষণ করে' অগ্রসর হয়েছে। এতে করে সমাজ, সভ্যতা, ব্যক্তি ও সমষ্টির মূল্য ও দায়িত্ব নূতনভাবে অধীত হয়ে' বিচারবিবেক এমনি এক জায়গায় এসেছিল যে আর প্রাচীন সমাজের কোন বিধিই স্বীকৃত হ'তে পারে নি। ইউরোপ শুধু এ'তেও নিরস্ত হয় নি। স্বাভাবিক জীবন খুঁজে খুঁজে শেষটা অষ্টাদশ শতাব্দীতে লোকসমাজকেও অশ্রদ্ধার চোখে দেখ্‌তে আরম্ভ করে। রুশোর স্বভাববাদ মানুষকে আদিম নগ্নতার মাঝে প্রতিষ্ঠিত করে' নিরস্ত হয়।

ইউরোপ প্রকৃতির দিকে আকৃষ্ট হয়েছে বিরোধের ভিতর দিয়ে। যা'কে ইউরোপে 'সৃষ্টি' বা আরণ্যপ্রকৃতি বলা হয়, অর্থাৎ জলপ্রপাত, শৈল-সমুচ্চয়, অনাঘ্রাত বনান্ত,—তা'র প্রতি কাব্যে ও চিত্রে আধুনিক কালে যে একটা আকর্ষণ দেখ্‌তে পাওয়া যায় তা' একেবারে নূতন জিনিষ। প্রাচীন হিন্দু দেববাদের ভিতর দিয়ে প্রকৃতিকে আহ্বান ও গ্রহণ করেছে—অরণ্য, উষা, বজ্র, এ সবকে দেবতার আকারে সে হৃদয়ে গ্রহণ করেছে। প্রাচীন গ্রীক্ ও প্রকৃতিকে বস্তুসম্ভাররূপে কখনও গ্রহণ করেনি। কোন লেখক বলেন—"Nothing evoked sympathy from the Greek unless it appeared before him in human shape or in connection with some human sentiment. The ancient poets do not describe inanimate nature as such or attribute a vague spirituality to fields and clouds" অর্থাৎ মানবের আকারে কিম্বা মানবের কোন বিশেষ ভাবের ভিতর দিয়ে না হলে গ্রীক্‌চিত্ত কিছুতেই তৃপ্ত হ'ত না। প্রাচীন কবিরা জড়প্রকৃতিকে বস্তুর দিক্ হ'তে কখনও ব্যাখ্যা করেনি, কিম্বা স্থলের বা মেঘপুঞ্জের ভিতর কখনও অস্পষ্ট আধ্যাত্মিকতা আরোপ করেনি।

বস্তুতঃ নগ্ন প্রকৃতিকে শেলি (Shelley) যেরূপ 'পশ্চিম বায়ুর প্রতি' কবিতায় এবং তাঁর সমসাময়িক কবিরা যে ভাবে নানা কবিতায় ব্যাখ্যা করেছেন, তেমনটি অষ্টাদশ শতাব্দীর পূর্ব্বেকার ইউরোপীয় সাহিত্যে দেখ্‌তে পাওয়া যায়নি। এটা একেবারে নূতন ব্যাপার। মধ্যযুগের প্রাচ্য সাহিত্যেও প্রকৃতি মানুষের সহিত গভীর সামাজিকতায় যুক্ত এবং মানবীয় ভাবপুঞ্জে সংক্রামিত।

ভারতবর্ষে কালিদাসের কাব্যে প্রকৃতি ও মানুষের সম্পর্ক অঙ্গাঙ্গী; প্রকৃতি শকুন্তলাকে নানা উপহার দিয়েছে। বনস্পতিরা শকুন্তলাকে যথাক্রমে 'ইন্দুপাণ্ডুক্ষোম', উপরাগসুভগলাক্ষারস প্রভৃতি দিয়েছে; বনদেবতারা আভরণ দান করেছে। কাশ্যপ তপোবনতরুসমূহের কাছে শকুন্তলার পতিগৃহ গমনের অনুমতি চেয়েছে। বনবাসবন্ধু তরুরা ও কোকিলরবে অনুমতি দিয়েছে,—এ সব অতি আশ্চর্য্যভাবে কবি লিপিবদ্ধ করেছেন। শুধু তাই নয়—

উদ্গলিত দর্ভকবলাঃ মৃগাঃ পরিত্যক্তনর্ত্তনাঃ ময়ূরাঃ।
অপসৃত পাণ্ডুপত্রাঃ মুঞ্চন্তি অশ্রূণি ইব লতাঃ॥

খাঁটি প্রেমসম্পর্ক কিরূপ, এখানে তা' স্পষ্ট দেখা যাচ্ছে। কিন্তু অষ্টাদশ শতাব্দীতে ইউরোপের কবিদের, প্রকৃতির সহিত এরূপ খাঁটি কোন প্রেম সম্পর্ক কি জ্ঞান সম্পর্কও ছিল না। শিলার * যা' বলেছেন ঠিক তাই, অর্থাৎ প্রকৃতির সহিত কোন সম্পর্ক ছিলনা বলেই হঠাৎ ঐতিহাসিক কারণে সংসারের প্রতি বীতরাগ হ'য়ে তা'রা প্রকৃতির প্রতি আকৃষ্ট হয়েছিল। কোন কবি এক জায়গায় স্পষ্টই অজ্ঞাতসারে স্বীকার করেছেন—"The world is too much with us, getting and spending." কাজেই হয়রান্ হয়ে প্যাগান হওয়ার প্রবৃত্তি জাগে। এ সব সম্পর্ক অনেকটা ইন্দ্রিয়ের। প্রেমের মূলকথা যে অঙ্গাঙ্গিত্ব, তা' এ শ্রেণীর ভাবে পাওয়া যাবে না।

প্রকৃতির প্রতি অষ্টাদশ শতাব্দীর এই উদ্ভট আকর্ষণের ইতিহাস বড়ই কৌতূহলজনক। রুশোর (Rousseau) পূর্ব্ববর্ত্তী কাল পর্য্যন্ত ইউরোপের কোন জাতির কাব্যকথায় এ রকমের ধারা দেখ্তে পাওয়া যাবে না। ফ্রিডল্যাণ্ডার (Friedlander) বলেন—"It would be difficult to find evidence of travellers going to mountain country in quest of beauty before the Eighteenth century" অর্থাৎ অষ্টাদশ শতাব্দীর পূর্ব্বে সৌন্দর্য্য-সন্ধানে কোন পথিককে পাহাড়-পর্ব্বতে যেতে শোনা যায় নি। রিল (Riehl) বলেন—"১৭৫০ খ্রীষ্টাব্দ পর্য্যন্ত দেশভ্রমণের গাইড বইতে দেখা যায়—বার্লিন, লিপজিক প্রভৃতি নগরের চারিদিককে আনন্দজনক ও সুন্দর বলা হয়েছে অথচ আধুনিক নব্য আদর্শে যে সব জায়গা চমৎকার (picturesque) হওয়া উচিত, যেমন ব্ল্যাক্‌ফরেষ্ট, হার্জ (Harz) এবং থিরিঞ্জিয়ান অরণ্য, সে সব জায়গা অস্পষ্ট, অপ্রসন্ন, অনুর্ব্বর ও অসুন্দর বলা হয়েছে।" ইহা ব্যক্তির দিক্ হ'তে মন্তব্য নয়, ইহা যুগেরই মতামত। কবি গোল্ডস্মিথেও একথা প্রমাণিত হয়।

আসল কথা হচ্ছে প্রচলিত সমাজ, আচার, রীতিনীতি প্রভৃতির বিরুদ্ধে রুশোর অজস্র আক্রমণ ও প্রতিবাদ এবং সৃষ্টি ও মানবের আদিমপ্রকৃতির নির্ম্মলত্ব ঘোষণা প্রভৃতি থেকেই এসব হয়েছে। মানুষের হাত যা' স্পর্শ করেছে, মানুষের নিঃশ্বাস যেখানে পড়েছে রেণেসাঁসের শেষযুগের গভীর

* Schiller.

প্রতিবাদে লোকের মন তা' হতে ফিরে' যায়। এ যজ্ঞের প্রধান হোতা রুশো সমগ্র ইউরোপীয় সমাজে একটা নূতন ভাবধারার প্রবর্ত্তন করেন। কবিবর শিলার * এক জায়গায় স্পষ্টই বলেছেন—"This kind of pleasure at the sight of nature is not an *aesthetic* pleasure but a moral one, for it is arrived at by means of an idea. Whence comes this different sense? How is it that we who in every thing related to nature are inferior to the ancients, should pay such homage to her, should cling so heartily to her and be able to embrace the inanimate world with such warmth of feeling? It is not our greater conformity to nature but on the contrary the opposition to her···which is *inherent* in our conditions and customs that impels us to find some satisfaction in the physical world." অর্থাৎ প্রকৃতিতে এ শ্রেণীর আনন্দ পাওয়া, সুন্দর অসুন্দরের দিক্ হ'তে হয়নি—ভালমন্দ বিচারের দিক্ থেকে হয়েছে। এটা একটা বিশেষ অবস্থা থেকে হয়েছে। প্রাচীনদের ও আমাদের এ বিষয়ে ভাবের তফাৎ হ'ল কি করে'? প্রকৃতির সঙ্গে সম্পর্কের দিক্ থেকে দেখ্‌তে গেলে আমরা প্রাচীনদের অনেক নিম্নস্তরে রয়েছি। অথচ আমরাই তা'কে এতটা ভজনা করছি, অনুভূতির দিক্ থেকে জড়জগৎকে আলিঙ্গন করতে যাচ্ছি—এর মানে কি? সৃষ্টির সঙ্গে আমাদের যোগ বা সমানধর্ম্ম বেশী আছে বলে' এটা হয়নি—বরং ঠিক উল্টো—আচারে ব্যবহারে আমরা প্রকৃতি থেকে বিচ্ছিন্ন ও বিরোধী হ'য়ে দূরে গেছি বলেই আজ তা'রই ভিতর আনন্দ খুঁজ্‌তে চেষ্টা হচ্ছে।

প্রকৃতির সঙ্গে পরিচয় বেশী ছিল বলে' নয়, খুব কম পরিচয় ছিল বলেই তা' পবিত্র ও ভাল বলে' কলরব উঠে। এ সব অনেকটা ইতিহাসের কথা। এ'তে দেখা যায় ইউরোপ ক্রমশঃ প্রাচীন আচার ব্যবহার ও সমাজবন্ধন একেবারে ত্যাগ করে' অতীতের সমস্ত ধারার গতি পরিবর্ত্তন করে' পুলকিত হয়েছে। এ কালে ইউরোপের সকল প্রদেশের কবিদেরই সৃষ্টির দিকে ঝোঁক্‌টি খাঁটি কোন প্রেম হ'তে হয়নি। প্রেমের যা' ধর্ম্ম, প্রেমিক ও প্রেমবস্তুর যা' সম্পর্ক এ সময়ের কোন কবির জীবনতত্ত্বে তা' পাওয়া যাবে না। শিলার যা'কে নীতিগত বলেছেন, আমরা তা'কে একটা দিক্ থেকে ইন্দ্রিয়জও বল্‌তে পারি—কারণ সে সৃষ্টি ইন্দ্রিয়ের টানে ইউরোপের চিত্তে প্রতিষ্ঠিত হয়েছিল। তা'র রূপ-রস কোন অরূপ ও রসজয়ী গভীর অধ্যাত্ম উৎস থেকে আসে নি, যা ইহজগতে প্রেমকে সার্থক ও সুন্দর করে।

সংস্কারযুগে † ধর্ম্ম ও রাষ্ট্রের বিরোধ একটা পরিণামে এসে' শেষটা ধর্ম্ম এবং সমাজের ভিতর আর একটা বিরোধ ও বৈপরীত্যের ভাব সৃষ্ট করে। মোটকথা খ্রীষ্টীয় চার্চ্চের শাসন ও বিধান

* Schiller.

† Reformation.

তরুণ ইউরোপ অন্তর দিয়ে গ্রহণ করতে পারেনি ; সেটা পরিচ্ছদের মতই ছিল, কাজেই ত্যাগ করতে বড় দরদ হয়নি। কিন্তু এ বর্জ্জন-চেষ্টায় ইউরোপ নিজেও আহত হয়েছে। ধর্ম্মের সঙ্গে রাষ্ট্রের কলহের ফলে একদিকে সৃষ্ট হয়েছে ন্যাশন্যালিজম্, ক্রমশঃ যা' ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যকে সুতীক্ষ্ণ ও উগ্র করে' তুলেছে এবং ধর্ম্মসংস্পৃষ্ট রীতিনীতি, ভাষা, শিল্প, আচার প্রভৃতি বর্জ্জনের উৎসাহ দিয়েছে ; অন্য দিকে জন্ম লাভ করেছে মানবিকতা (Humanism)। কোন লেখক * এই পরিবর্ত্তনকে উপলক্ষ্য করে মন্তব্য করেছেন যে, স্বর্গ থেকে লোকের দৃষ্টি মর্ত্ত্যের দিকে ফিরেছিল।

ক্রমশঃ ইউরোপের সমাজ, পরিবারের বন্ধন ছিন্ন করে' ব্যক্তির বন্ধনে এসে' পড়েছে। যে চোখকে রেণেসাঁস স্বর্গ থেকে মর্ত্ত্যের দিকে ফিরাল, সে চোখ মর্ত্ত্যেরও কোথাও স্থির হ'লনা। অহরহ অশ্রান্ত বীক্ষণ ও বিশ্লেষণে জগতকে তন্ন তন্ন করে' অধ্যয়ন করতে আরম্ভ করল। তা'তে করে' ক্রমশঃ ব্যক্তির ও বস্তুর মর্য্যাদা প্রতিষ্ঠিত হতে শুরু করল। ক্রমশঃ ঐহিকতা হৃদয়কে আঁকড়ে' ধরে' বিশ্বজয়ের ও বিশ্ববোধের একটা বস্তুমূলক আকাঙ্ক্ষা জাগ্রত করে' তুলল।

এর ভিতর যখনই ভূমার সঙ্গে কোন সমন্বয়ের চেষ্টা হয়েছে, অধ্যাত্ম ও জড়ের ভিতর কোন বোঝাপড়া হবার উপক্রম হয়েছে, অমনি প্রবল প্রতিবাদ ও বিরুদ্ধতা এসে' পড়েছে। ফলে রিয়ালিজম, ঐহিকতা, ব্যক্তিতন্ত্র বস্তুবাদ নানা আকারে, কাব্যে, চিত্রে, সঙ্গীতে জনহৃদয়কে আচ্ছন্ন করেছে। সম্প্রতি ব্যক্তির স্বাধীনতা ও স্বাতন্ত্র্য, র‍্যনুভিয়ের † বহুত্ববাদের প্ররোচনায় তাড়িত প্রাগ্‌মেটিষ্টরা আবার বড় করে' তুলেছে।

তত্ত্বের দিক্ থেকে যাই হোক্, মানুষের হৃদয়কথা যে' সমস্ত কারুকার্য্যে এবং কাব্যকাব্যে গ্রথিত হ'য়েছে, সেখানেও উগ্রব্যক্তিত্ব নিজেকেই জগতের কেন্দ্র ও প্রথম শিল্পী মনে করে' অতীতের সঙ্গে একটা প্রবল বিচ্ছেদ ঘোষণা করে' অগ্রসর হ'তে প্রবুদ্ধ হয়েছে। আর্ট ক্রমশঃ ব্যক্তিবিচারের উপর প্রতিষ্ঠিত হ'তে আরম্ভ করে' বিচার ও বিশ্লেষণের শেষ জায়গায় এসে পড়েছে, যা'র পরে বাস্তবতার দিক্ থেকেও হয়ত আর যাওয়া চলে না।

চিত্রশিল্পে নানা পথ ও নানা দিক্ ঘুরে' আধুনিক চিত্ত ক্রমশঃ বৈজ্ঞানিক ভিত্তির দোহাই দিয়ে ইম্‌প্রেশনিজমে (Impressionism) বা ছায়াপন্থী কলার দিকে এসে' পড়ে। তা'তেও তৃপ্তি হয়নি। বস্তুপন্থী হ'লে শিল্পীদের হৃদয়নিরপেক্ষভাবে চিত্র আঁকতে হবে। তাই মোনের ‡ ইম্‌প্রেশনিজম্ও অপ্রচুর বলে' ছেড়ে দিতে হল এবং আর্ট নিও-ইম্‌প্রেশনিষ্টদের পোয়াতিলিজমের (Pointillism) উপর এসে দাঁড়াল। মোনের বর্ণসঞ্চারের স্তরগুলিকে বিশ্লিষ্ট করে' আরও অসংখ্য বিন্দুপর্য্যায়ের সৃষ্টি হল—বস্তুসত্যের খাতিরে, চরম বাস্তবতার খাতিরে। সারা ও সিনিয়াকের § বিন্দুমুখী চিত্রপ্রণালীর উদ্দেশ্য সম্বন্ধে কোন লেখক যা' বলেন তা'তে বক্তব্যটি সুস্পষ্ট হবে—"To

* Thilly. † Renouvier.

‡ Monet. § Seurat and Signac.

these two painters is due the method of pointillism i. e. division of tones not only by touches as in Monet's pictures but by very small touches of equal size causing the spheric shape to act equally upon the retina···Neo-impressionism believes in obtaining thus a greater exactness than that which results from the *individual temperament* of the painter."

এরূপে চিত্রকরের হৃদয়সম্পর্ক, যা' চিত্রের প্রথম ও প্রধান কথা, বস্তুর খাতিরে নির্ব্বাসিত হ'ল। জিনিষকে খাঁটি করবার উৎসাহ ব্যক্তিচিত্তের চঞ্চল নিঃশ্বাসকেও ভয় করেছে। আস্ত জিনিষ এবং ব্যক্তিনিরপেক্ষ বস্তুর সাধনায় চিত্রকলা এমন জায়গায় এসে' পড়েছিল যে আর বস্তুবাদিতার খাতিরেও সামনে যাওয়া সম্ভব হয় নি। কারণ আরও সাম্‌নে যেতে হলে মানুষের হাতেরও আর দরকার হয় না—যন্ত্রে কাজ চলে। এজন্যই মন্তব্য করা হয়েছে—It reduces the picture to a kind of theorem, which excludes all that constitute the value and charm of an art that is to say caprice, fancy and the spontaneity of personal inspiration." অর্থাৎ চিত্রকে ইহা অনেকটা থিওরেমে পরিণত করেছে—যা' থেকে, আর্টের যা' বিশেষ মূল্য ও আকর্ষণ, অর্থাৎ কল্পনা, জল্পনা, ব্যক্তিগত উচ্ছ্বাস প্রভৃতি বাদ দেওয়া হয়েছে। এরূপে চিত্রকরের হৃদয়সম্পর্ককে বস্তুবাদের খাতিরে নির্ব্বাসন দেওয়া হয়েছিল। যা'তে ব্যক্তিগত ভাবকে একেবারে মুছে' ফেলা যায় এবং জিনিষকে খাঁটি করা যায় সে চেষ্টা চিত্রকলায় এমন জায়গায় এসে পড়েছিল যে আর সাম্‌নে যাওয়া চলে না—তা' হ'লে তা' যান্ত্রিক হয়ে পড়ে, ফটোগ্রাফ্ হয়ে উঠে।

এই পর্য্যায়ে সব কিছুকে সাহিত্যে ও বৈজ্ঞানিক ভিত্তির উপর প্রতিষ্ঠিত করবার চেষ্টা হয়েছে। ঊনবিংশ শতাব্দীকে সম্পূর্ণভাবে নিরাবরণ করে দেখা হয়েছে, কোন রকম সঙ্কোচ বা সম্ভ্রমের দিক্ থেকে অগ্রসর হওয়া শিল্পীরা আবশ্যক মনে করেনি। নাটকীয় সাহিত্যে ইবসেন থেকে ব্রিয়া[১] পর্য্যন্ত অশ্রান্তভাবে সমাজ ও ব্যক্তি বিশ্লেষণে অগ্রসর হয়েছেন। বার্ণার্ড শ' ঊনবিংশ শতাব্দীকে লক্ষ্য করে' বলেছেন—"কোন ক্ষমতাশালী আলোচকের হাতে ঊনবিংশ শতাব্দীর মনস্তত্ত্ব বিবৃত হওয়া বাকি আছে। আমাদের মধ্যে যা'রা শেষ দিক্‌টা ঊনবিংশ শতাব্দীকে মার্ক্‌স্, ঝোলা, ইবসেন, ষ্ট্রিণ্ডবর্গ, টুর্গেনিফ ও টলষ্টয়ের[২] হাতে মুখোস ছাড়া হ'য়ে সমগ্র ইতিহাসের মাঝে চূড়ান্ত সয়তানির অধ্যায় বলে দেখ্‌তে পেয়েছি, তা'দের গোড়া দিয়ে এ শতাব্দীকে সভ্যতার উচ্চতম শিখরে আরূঢ় এবং অতীতের তিমির হ'তে মুক্ত বলে' বড়াই করতেও দেখেছি।"

কাব্যে বাস্তববাদের বিশেষত্ব ছিল মন্দের দিকটা বিশ্লেষণ করে' সমাজের দর্প চূর্ণ করা; ভদ্রবেশী বর্ব্বরতাকে লোক-চক্ষুর সাম্‌নে আনা। সৌন্দর্য্যের দিক্ থেকে এ সাহিত্য সৃষ্ট হয়েছে

১ Brieux. ২ Marx, Zola, Ibsen, Strindberg, Turgenief, Tolstoy.

বলা শক্ত। সাহিত্য-শিল্পীরা ত' স্পষ্ট করে' বলেন যে নীতির দিক্ থেকেই তাঁরা এসব লিখেছেন। এ শ্রেণীর নগ্ন বাস্তবতা নূতন বস্তুপন্থ সাহিত্যিকদের মনকে একেবারে রুগ্ন করে' ফেলে। যা' কিছু দেখাবার নয় বা বলবার নয় সমাজের দিক্ থেকে তা' বলবার ঝোঁক্ কতকটা উদ্দেশ্যে পরিণত হয়ে যায়।

এই ঘোর অতৃপ্তির রোগ ঊনবিংশ শতাব্দীতে সমস্ত নাট্যকার ও ঔপন্যাসিকদের আচ্ছন্ন করেছিল। জোলার লেখাতে এই অতিরিক্ত বস্তুবাদ, বিশেষতঃ এর মন্দের দিক্‌টা অত্যন্ত প্রখর হয়ে দেখা দেয়। তাঁর জ্যাক-দি-রিপার'এ শালীনতার গোড়া প্রথম কাটে। সমগ্র ইউরোপীয় সাহিত্য এইরূপে গলিত ও রুগ্ন বস্তুধারাকে বিশ্লেষণ করার জন্য উৎসুক হ'য়ে পড়ে। যা'তে বর্ত্তমান জীবনের সঙ্গে কাব্যকলার সঙ্গতি রক্ষা হয়, তা'র চেষ্টাও সঙ্গে সঙ্গে হয়েছে। ক্রমশঃ আধুনিক ট্রাজিডির পরিণাম থেকে হত্যাকাণ্ড ও মিলনানন্দ তুলে' দেওয়া হয়েছে। কারণ বাস্তবিক জীবনে এরূপ সুখের কাণ্ড বা হত্যার অভিনয় সাধারণতঃ হয় না, একটা ক্লান্তিজনক ঘটনা-পর্য্যায়ই চল্‌তে থাকে। মোপাসাঁর[২] 'উন ভি'এর[৩] শোচনীয়তা জুলিয়েটের মৃত্যুর চাইতে অনেক বেশী গভীর।

এরূপে উপন্যাসগুলি শেষটা খবরের কাগজ এবং পুঙ্খানুপুঙ্খরূপে লিখিত পুলিশ রিপোর্টের আদর্শে তৈরী হ'তে থাকে; না হ'লে আর কা'রও ইচ্ছার তৃপ্তি হচ্ছিল না। লোকে কাল্পনিক ঘটনা ত্যাগ করে' যথার্থ বস্তু পাওয়ার জন্য উন্মুখ হ'য়ে উঠল। কাল্পনিক হত্যা বা ডাইভোর্স থেকে চোখ ফিরিয়ে, লোক জানতে চাইল যে বইতে যা' লেখা হচ্ছে তা' বাস্তবিক কোন ঘটনার সঙ্গে সংশ্লিষ্ট কি না। তা' যদি না হয় তবে তা'র রসগ্রহণে কোনরূপ উৎসাহের সঞ্চার করতে সক্ষম হল না, কারণ তা' একেবারে পণ্ডশ্রম বিবেচিত হল। কাজেই ঔপন্যাসিকরা প্রাচীন প্রণালী বা মোটিফ[৪] সব ত্যাগ করে' পুঙ্খানুপুঙ্খরূপে পুলিশ রিপোর্টের ভঙ্গীতেই উপন্যাসাদি লিখ্‌তে বসল। উপরোক্ত লেখকের মতে ঔপন্যাসিকদের কল্পিত হত্যা বা ডাইভোর্স, পাঠকদের আর চিত্তরঞ্জন করতে পাবে না, কারণ তা' তারা বিশ্বাস করে না। কোন ভীষণ ব্যাপার বা কেলেঙ্কারী বাস্তবিক ঘটেছে, বা কোন লোক বাস্তবিক রক্তপাত করেছে ও খাঁটি চোখের জল ফেলেছে এ বিশ্বাস না হ'লে তা'রা বইপড়া থেকে কোন আনন্দ পায় না।

এ হচ্ছে এ যুগের বৈজ্ঞানিক বস্তুপ্রিয়তা। যা' সাধারণ চেয়েছে, তাই পেয়েছে। ব্রিয়ার[৫] নাটকে এ সব চরমে এসেছে। যে সাহিত্যে ব্রিয়ার 'মেটারনিটি' বা 'ড্যামেজ্‌ড্ গুড্‌স্'[৬] ও বার্ণার্ড শ'য়ের 'মিসেস ওয়ারেন্‌স প্রফেশন'[৭] প্রভৃতি এসে' পড়েছে সে সব সাহিত্যের আর সে

১ Jack the Ripper. ২ Maupassant. ৩ Une Vie
৪ Motif. ৫ Brieux. ৬ Maternity; Damaged goods. ৭ Mrs Warren's Profession.

পথে বেশী অগ্রসর হওয়া চলেনা; তা' সীমান্তে এসেছে বল্‌তে হবে। বলা দরকার, বাস্তববাদের পক্ষে এতটা সম্ভব হয়েছে নীতির দোহাই দিয়ে—সৌন্দর্য্যের নয়। রসার্থিগণের বাধা এইখানেই।

ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যে যুগের সাহিত্যে ব্যক্তিজীবন এবং ব্যক্তিচিন্তাকেও এইভাবে নানা ভঙ্গীতে বিশ্লেষণ করা হয়েছে। এই বৈশিষ্ট্যের পরিচয় পাওয়া যায় গীতিকাব্যে। গীতিকাব্যের আকার ও ভাব ক্রমশঃ এমন এক জায়গায় এসে পড়েছে, যা'র বেশী আর যাওয়া যায় না। আর বেশী অগ্রসর হ'লে কবিতার গঠনও টেঁকে না আর ভাবও থাকে না। গীতিকাব্যের আকার বিশ্লিষ্ট হ'য়ে বোদালেয়ারের[১] গদ্যগীতিকায় এসে পড়েছে। সেখানে যদি তা বলা যায়—বিশ্লিষ্ট হয়ে ছন্দ কতকটা পৌত্তলিক আকার ধারণ করেছে—অর্থাৎ ছন্দ ছায়ায় পরিণত হয়েছে। ভাবও যে শুধু একটা দীর্ঘনিশ্বাস বা হাস্যকণিকায় পরিণত হয়ে' স্থির আছে—তাও নয়। ভেয়ারলেইন[২] তা'কেও বিশ্লেষণ করে' মুহূর্ত্তের পলাতক ভাবছায়াতে এনে নিরস্ত হয়েছেন; অর্থাৎ তারপর আরও অগ্রসর হ'লে তা'কে আর ভাব বলা চলবে না, অভাবই বল্‌তে হবে। এমনি করে ক্রমশঃ গীতিকবিতার ভিতর একটা অস্পষ্টতা ও রহস্যরস আপনা-আপনি এসে পড়েছে। আধুনিক ব্যক্তিপন্থী বিশ্লেষণপ্রিয় কবির রূপক বা সিম্বলিজমের উদ্দেশ্যও হচ্ছে ছোট রহস্যাধারের ভিতর বড়কে নিহিত করা। বলা প্রয়োজন, ব্যক্তিতান্ত্রিকের রূপক বা সিম্বল, নিজেরই সৃষ্টি; তা' সর্ব্বজনগ্রাহ্য বা বোধ্য নয়; প্রাচীন রূপক, সমস্ত সমাজের হৃদয়শতদলের উপর নিহিত ছিল; ব্যক্তিপন্থীদের রূপক কিন্তু ব্যক্তি হৃদয়ের উপরই প্রতিষ্ঠিত। ফরাসী কবি ম্যালেয়ারম[৩] বলেন—"কোন একটা জিনিসের গোড়া দিয়ে নাম বলে' রহস্য ভেদ কর্‌লে কবিতার চার ভাগের তিন ভাগ আনন্দই মাটি হয়। কারণ তা'র উপভোগের মূল আনন্দই হচ্ছে একটু একটু আন্দাজ করে' অগ্রসর হওয়া এবং ভাবকে অল্প অল্প করে' উদ্দীপ্ত করা। এ রকম রহস্যের বোল আনা ব্যবহার করাই সিম্বল বা রূপকের উদ্দেশ্য। অর্থাৎ একটু একটু করে কোন জিনিষের চেহারাকে উদ্রেক করে' মনের অবস্থা বোঝান। কিম্বা ঠিক বিপরীত দিক্ হ'তেও বলা যায়, কোন বস্তুকে উপস্থাপিত করে' ধীরে ধীরে তার রহস্য ভেদ করে' মনের কোন অবস্থাকে ফুটিয়ে তোলা।"

এজন্যই পার্ণেসিয়ানগণের[৪] ক্লাসিক বা রাজসিক স্পষ্টতা ও ব্যাপকতা এঁদের মনঃপূত হয় নি। The Parnassians state the thing completely and show it and thereby lacks mystery; they deprive the mind of that delicious joy of imagining that it creates." অর্থাৎ পার্ণেসিয়ানেরা স্পষ্ট ও পূর্ণভাবে জিনিষকে প্রকাশ করে; এ জন্য তা'র

১ Baudelaire, Petits Poems en Prose.

২ Verlaine. ৩ Mallerme. ৪ Parnassians.

ভিতর কোন রহস্যের আকর্ষণ থাকে না। কাজেই চিত্তের পক্ষে রচনার সঙ্গে সঙ্গেই কল্পনার ক্রমিক আনন্দসম্ভোগ ঘটে না।

আধুনিক ব্যক্তিতান্ত্রিক আর্টিষ্টরা একেবারে বড় সত্যকে বা খাঁটি সত্যকে পা'বে বলেই বস্তুবিশ্লেষণে অক্লান্ত চেষ্টা দেখিয়েছে। নিঃসঙ্গ ব্যক্তিবাদ এইরূপে জীর্ণ হয়ে কাব্যে দুঃখবাদ, যন্ত্রণা ও অস্থিরতার ছায়া এনেছে, যা'তে করে' ইঙ্গিতমূলক কাব্য, নিখিল কাব্যসাহিত্যে আনন্দের আলোক উপস্থিত করতে পারে নি; কেবল মর্ম্মন্তুদ যাতনা ও পীড়ার বাণীকে জীবন দান করেছে।

সঙ্গীত[১]ও উচ্চতর সত্যের প্রলোভনে এইরূপে বিশ্লিষ্ট হ'তে হ'তে একেবারে চরম সীমায় এসেছে, যা'র পরে আর অগ্রসর হওয়া চলে না। যা'কে ওয়াগ্‌নার[২] ইউরোপে নিরপেক্ষ সঙ্গীতকলা বা এবসলিউট্‌ মিউসিক্‌ বলেছে, যার চিহ্ন বর্ত্তমানের সোনেটা ও সিম্‌ফনিতে (Sonata, Symphony) দেখা যায়, উচ্চতর আর্টে এখন আর সে ব্যাপার নেই। প্রাচীন রাগিণীর বন্ধনকে খণ্ড ও বিভক্ত করে' আধুনিক সঙ্গীতকলা মুক্ত লাভ করেছে। সঙ্গীত-শাস্ত্রে আলঙ্কারিক নক্সানিবদ্ধ কলা বা প্যাটারন্‌ মিউজিকের দিন বহুকাল চলে' গেছে। সঙ্গীতশাস্ত্র, ক্রমশঃ নাট্যের ক্রম-বিবর্ত্তনের সঙ্গে সঙ্গে ভাবের বৈচিত্র্য ও বিশিষ্টতায় অগ্রসর হয়েছে। সঙ্গীতশাস্ত্রকে নাট্যে সুপ্রতিষ্ঠিত কর্‌তে হ'লেই নানা ভাব, অনুভূতি ও ঘটনার সঙ্গে যোগ রেখে' তা'কে সুসঙ্গত করতে হয়। নাটকের ঘটনা একভাবে অগ্রসর হয় না, ক্রমশঃ বিচিত্র ও বিভিন্ন হ'তে থাকে। কাজেই সঙ্গীতকলাকেও ঐরূপে উত্তরোত্তর পূর্ব্বনিরপেক্ষ বৈচিত্র্যের পথে আন্‌তে হয়। এজন্য বাঁধা গতের শব্দঝঙ্কার বাস্তব রূপ নেয় না। কারণ ঘটনা ক্রমশঃই বিচিত্রভাবে অগ্রসর হ'তে থাকে, চক্রের মত ঘুরে' গোড়াকার জায়গায় এসে দাঁড়ায় না। মোজার্ট[৩] সামান্যভাবে সঙ্গীতের এই শ্রেণীবদ্ধ চক্রালঙ্কার বা প্যাটারন্‌ ডিজাইন্‌ ভেঙে' অগ্রসর হন। ওয়াগ্‌নার কিন্তু নাট্যের খাতিরে তা' একেবারেই তুচ্ছ করেছেন। এ জন্য ওয়াগ্‌নারের হাতেই, বাদ্যাত্মক সঙ্গীতশাস্ত্রের-বন্ধন মুক্তি হয়েছে বলা হয়।

ভাবুকদের চেষ্টা ছিল যা'তে নাট্যাভিনয়ে সঙ্গীত, বর্ণ, দৃশ্য, ঘটনা সমস্ত একতালে একভাবে গ্রথিত হয়। মাই-আর-হোল্টের[৪] মতে নাট্যবিশেষের মূলে যে ভিতরকার একটা আধ্যাত্মিক সমন্বয় আছে, সেটাকে অনুসরণ করে' চলাই অভিনয়ের লক্ষ্য। কোন লেখক[৫] বলেন— "Meierholdt was first with the idea that the drama is to be represented and interpreted by means of an outer synthesis expressing an inner synthesis"; এই ভাব থেকেই ওয়াগ্‌নার Nibelungen ও Parsifal রচনা করেন।

১ Music. ২ Wagner, নীট্‌সের সহিত সম্পর্কে এই নাম সুপরিচিত হয়েছে। ৩ Mozart.
৪ Meierholdt. ৫ Carter.

ইউরোপের নাট্যাভিনয়ের ইতিহাসে এটা একটা উল্লেখযোগ্য ব্যাপার। উপরোক্ত লেখক বলেন—"When Wagner first made known the theory of his *synthesis of music, chant and colour,* it came as a revelation to most men." অর্থাৎ যখন ওয়াগ্‌নার সঙ্গীত, আবৃত্তি ও বর্ণক্রমের সংহতি ও ঐক্য (Synthesis) সম্বন্ধে প্রথম কল্পনা করেন, তখন অনেকের কাছে তা' একটা আশ্চর্য্য প্রকাশ বলে' মনে হয়। যান্ত্রিক বাদ্যঝঙ্কারের পক্ষে ঘটনা, আবৃত্তি ও বর্ণের সঙ্গে সঙ্গতি রক্ষার কল্পনা একটা খুব সাহসিক ব্যাপার সন্দেহ নেই।

ওয়াগ্‌নার যা' সামান্য ভাবে ভেঙে' অগ্রসর হয়েছিলেন ষ্ট্রাওস্[১] তা'কে একেবারে সীমান্তে এনে ছেড়েছেন। বার্ণার্ড শ'[২] একজায়গায় বলেছেন: "Strauss not only goes from discord to discord leaving the implied resolutions to be inferred by people who never heard them before but actually makes a feature of *unresolved* discords just as Wagner made a feature of *unprepared ones.*" বার্ণার্ড শ' ষ্ট্রাওসের রিয়ালিজমের দুষ্পাচ্যতায় ভীত হন নি। তিনি ষ্ট্রাওসের আর্টের বিরুদ্ধে যে সব প্রতিবাদ হয়েছে সে সম্বন্ধে বলেন:—"I think this phase of protest will soon pass. I think so because I find myself able to follow Strauss's harmonic procedure; to divine the destination of his most discordant passing phrases (it is too late to talk now of mere passing notes); and tolerate his most off-hand ellipses and most unceremonious omissions of final concords, with enjoyment."

অবশ্য সঙ্গে সঙ্গে প্রতিবাদও হচ্ছে। ব্রাহ্‌ম্[৩] একটা উল্টো ভঙ্গীতে চল্‌তে আরম্ভ করেছেন। কারণ কাব্য ও নাটকের মত, সঙ্গীতেও বিষয়টা অনেকটা চরম সীমান্তে এসে পড়েছে, যার বেশী অগ্রসর হ'লে সঙ্গীতের কোন বন্ধন, ঐক্য বা সংযম থাকে না, কোন বিধৃতি সূত্র সম্ভব হয় না।

সঙ্গীতশাস্ত্রের প্রসঙ্গে নাট্যমঞ্চের প্রশ্নও উঠে। ইউরোপের সমস্ত ষ্টেজই কিছুকালের ভিতর আমূল পরিবর্ত্তিত হয়ে গেছে, এ খবর এ দেশে এখনও পৌছোয়নি। মনস্বী ম্যাক্স রাইন্‌হার্ট[৪] এই উন্নয়নচেষ্টার প্রধান নায়ক। ষ্টেজে বা নাট্যমঞ্চে স্বভাববাদ বা ন্যাচারালিজম্ প্রতিষ্ঠার চেষ্টা অনেক কালের কথা। গোটেতে[৫] ষ্টারম্ ও ড্রাঙ্গ যুগের[৬] স্বভাবধর্ম্ম লক্ষ্য করা যায়। স্পিনোজা, শেলিঙ্গ ও রুশোর স্বভাবতত্ত্বে (nature philosophy) গোটে আন্দোলিত হলেও রুশোর ন্যায়

১ Strauss. ২ Bernard Shaw. ৩ Brahm.
৪ Max Reinhardt. ৫ Goethe. ৬ Sturm and Drang.

'কালচারের' বা শীলতার সঙ্গে গ্যেটের কখনও বিচ্ছেদ ঘটে নি। বলা যেতে পারে Tieck, Schlegel এবং Novalis এর কল্পিত রম্যতন্ত্রতার অন্তর্ধান, গ্যেটে ও শিলারের যুগসন্ধিতেই ঘটে। তারপরই ইউরোপের নাট্যজগতের প্রধান ব্যাপার হয়ে দাঁড়িয়েছিল বার্লিনের ফ্রাই বিউন [Freie Bühne] আন্দোলন। এ উপলক্ষে ইবসেনের Ghosts ও হোপট্‌ম্যানের Friedensfest প্রথম অভিনীত হয়। স্বভাববাদের পথে খানিকটা অগ্রসর হ'লে মনে হয়, অনেক কিছু মানানসই হচ্ছে না, আরও খানিকটা এগিয়ে যেতে হবে। তা'তে করে' প্রথম ক্যাব্যারে [Veberbratt, cabaret] থিয়েটারের স্থষ্টি হল। এ'কে, মধ্যরাত্রীয় রেষ্টোরাঁ থিয়েটার নাম দেওয়া যেতে পারে। অভিনেতা ও দর্শকের মধ্যে যা'তে খাঁটি স্বাভাবিক সম্পর্ক প্রতিষ্ঠিত হয়,—ক্যাব্যারে থিয়েটারের তাই মূল উদ্দেশ্য ছিল। ইংলিশ রিভিউর সম্পাদক মিঃ অষ্টিন হ্যারিসন বলেন—"দর্শকদের সঙ্গে অভিনেতাদের ঘন সম্পর্কের জন্য যতটা আয়তন প্রয়োজন আমাদের ষ্টেজ্ তার চেয়ে অনেক ছোট। কাজেই সম্পর্কটি ড্রইংরুমের ক্ষুদ্র ব্যাপারের মতই দাঁড়িয়ে যায়, রঙ্গমঞ্চের নয়।"

এ জন্য ম্যাক্স রাইণহার্টকে ব্রিল (Brille) স্থাপন করতে দেখা যায়। ক্রমশঃ তা' বর্দ্ধিত হয়ে 'ধ্বনি ও ধূম্র' (Schall and Ranch) নামে পরিচিত হয়। এ সমস্ত বিখ্যাত আর্টিষ্ট ব্রাহমের (Brahm) ছায়ায় ক্রমশঃ বেড়ে উঠে। বিখ্যাত ক্লিনিস্ থিয়েটারের স্থত্রপাত থেকেই ম্যাক্স রাইণহার্ট বুঝতে পেরেছিলেন যে ব্রাহমের স্বভাববাদের সঙ্কীর্ণতাকে অতিক্রম করতে হবে এবং নাট্যে সত্যোপেত সৌন্দর্য্যের বা artistic realism এর, (নাট্যশাস্ত্রে যা'কে ষ্টাইল বা রীতি বলা হয়) প্রতিষ্ঠা করতে হবে। এই থিয়েটারে ষ্ট্রীণ্ডবর্গের Ranch অভিনীত হয়েছিল। কিন্তু রিয়্যালিজমের প্রবল প্রতিষ্ঠা হল গর্কির[১] Lower Depths নামক বই অভিনীত হয়ে। এ নাটকেই রাইণহার্টের কল্পিত নব্যরীতিকে প্রথম দেখ্‌তে পাওয়া গেল। এই নাটকের অভিনয় ইউরোপের নাট্যশিল্পের একটা উল্লেখযোগ্য ঘটনা। এ অভিনয় দেখে' কোন লেখক বলেছেন—This synthesis of Brahm and Vallentin, of naturalism and realism, ran for *five hundred* performances excluding imagination and attracting Berliners by the sheer force of unthinkable brutality. অর্থাৎ ব্রাহম ও ভ্যালেন্‌টিনের এই সঙ্গম থেকে বস্তুবাদ ও স্বভাববাদের যে মিলন হয়, তা' শুধু অচিন্তনীয় নিষ্ঠুরতা-বিশ্লেষণের জোরে পাঁচশত বার অভিনীত হয়ে' বার্লিনবাসীদের আকৃষ্ট করে।

ভাব্‌তে গেলে বস্তুবাদকে যে এতটা আস্‌তে হবে, এতটা ভাঙাচোরা করে' অগ্রসর হতেই হবে এমন কোন মানে নেই। চৈনিক আর্টেও রিয়্যালিজম্ একটা প্রধান স্থান অধিকার করেছে, অথচ সেখানে এরূপ ব্যাপার ত' ঘটে' উঠেনি। সেখানেও বস্তুতন্ত্রের দিক্ থেকে অনেক জটিল

১ Gorky.

আলোচনা হয়েছে; এমন কি সেখানে ভারতের সামঞ্জস্যের আদর্শও টেঁকেনি। ইউরোপে বস্তুতন্ত্রের সূত্রপাত হয়েছে ভূমিচিত্র অঙ্কনের বা ল্যাণ্ডস্কেপের প্রাচুর্য্য ও প্রাবল্য থেকে। অথচ এ কথা সকলেই স্বীকার করেন চৈনিক ল্যাণ্ডস্কেপকে কোন দেশের রচনা বস্তুবাদের দিক্ থেকে অতিক্রম করতে পারে নি। চৈনিক আর্টের ষড়ঙ্গের মধ্যে তিনটি প্রধান অঙ্গ হচ্ছে[১] প্রথমতঃ স্বভাবের সঙ্গে আকারের মিল রাখা, দ্বিতীয়তঃ পরিপ্রেক্ষিতকে খাঁটিভাবে ঠিক রাখা, এবং তৃতীয়তঃ আকারের সঙ্গে বর্ণের সঙ্গতি রাখা। হস্তলিপিকলা বা ক্যালিগ্রাফির[২] সঙ্গে যোগ থাকাতে সুশিক্ষিত চৈনিক হস্তের নৈপুণ্যের কাছে প্রি-র‍্যাফেলাইটদের[৩] চেষ্টাও দুর্ব্বল মনে হয়।

এর কারণ হচ্ছে ইউরোপের বস্তুবাদ ব্যক্তিগত স্বাতন্ত্র্য ও বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণের উপর প্রতিষ্ঠিত। চৈনিক বস্তুবাদ অক্ষত সমাজবিধানের ধারাবাহী পৌর্ব্বাপর্য্য এবং গভীর চৈনিক জীবনতত্ত্বের মধ্যেই নিহিত। তা' অতীত থেকে বর্ত্তমানকে এক মুহূর্ত্তের জন্যও অসংলগ্ন মনে করেনি বলে' কোন প্রবল ভাবসঙ্ঘর্ষ সমাজে ঘট্‌তে পারেনি।

এইরূপে দেখা যাচ্ছে কাব্যে, চিত্রে, সঙ্গীতে, নাট্যে ক্রমশঃ বস্তুবাদ এমন জায়গায় এসে দাঁড়িয়েছিল যে আর সাম্‌নে যেতে হলে আর্টের একান্ত অপরিহার্য্য সংযম ও বন্ধন রাখা সম্ভব হ'ত না। তার পরে বিজ্ঞান ও দর্শন রচিত হ'তে পারত কিন্তু কলার রম্যসম্পর্ক আর রক্ষা করা যেত না। বস্তুতান্ত্রিক বৈজ্ঞানিকতা থেকেও ইউরোপে একটা প্রবল পরিবর্ত্তনও হয়েছে; কারণ বাস্তববাদ প্রায় ফটোগ্রাফের মত হ'য়ে অনেকটা চরম সীমায় এসেও শিল্পজগতে যতটা দেওয়ার ছিল তা' দিতে পারে নি; যা' আশা করা গিয়েছিল তা' পাওয়া যায় নি। এজন্য কাব্য, চিত্র প্রভৃতি সব কিছুতেই আবার নূতন পথ খুঁজতে হয়েছিল। কাব্যে, এইরূপে আবার রূপক, দেববাদ ও গূঢ়রহস্য (Symbolism, Mythology, Mysticism) প্রভৃতি এসে পড়েছে। নব্য আইরিশ সাহিত্যে এটা খুব ভাল ক'রে দেখা যায়! কবিবর য়িট্‌স্ (W. B. Yeats) ও'গ্রেডীর (O'grady) নূতন দেববাদের সমস্ত কাহিনী নিয়ে কাব্য ও গান পূর্ণ করেছেন। 'The wanderings of Oisin', 'The death of Cuchullin' প্রভৃতির ভিতর দিয়ে য়িট্‌স্ ক্রমশঃ সিম্বলিজমে এসে পড়েছেন। 'The land of Heart's Desire'এ য়িটসের এই নব্য দেববাদের প্রতি অনুরক্তি দেখা যায়। যাদের "ডব্লিন মিষ্টিক্‌স্" বলা হয় অর্থাৎ এ-ই[৪] এবং এগ্লিণ্টন[৫] তাঁ'রা দুজনই নানা রহস্য ও অদ্ভুতরসের ভিতর কাব্যসাহিত্যকে উপস্থিত করেছিলেন।

১ J. C. Fergusson. The scammon lectures for 1918 at the University of Chicago. Outlines of Chinese Art.

২ Calligraphy. ৩ Pre-Raphaelite. ৪ A. E. (G. W. Russell) ৫ John Eglinton.

থিওসফিক ধর্ম্ম[১] অনেক ভাব ও বস্তু দান করে' এ-ইর রহস্যবাদকে পূর্ণ করেছে। এ সব দেখে মনে হয় আধুনিক যুগেও দেববাদ চালান যায়।

তা' ছাড়া মধ্য ইউরোপে মিতরলিঙ্কও নানা রূপকের (allegories) ভিতর দিয়ে ইউরোপীয় চিত্তের সৌন্দর্য্যপিপাসা চরিতার্থ করেছেন। রুষীয় নাট্যকার এণ্ড্রিয়েফের[২] রূপকজালও বহু দূর অগ্রসর হয়েছে। ইংলণ্ডেও ফ্রান্সিস্ টমসনের (Francis Thompson) মত কবি প্রচুরপরিমাণে রোম্যান ক্যাথলিকদের গূঢ় আচার, অর্চ্চনা, উপাখ্যান, রূপক ও উপমায় কাব্যে এক আশ্চর্য্যলোক সৃজন করে' ভাষাকে এক অপরূপ লালিত্য ও ঐশ্বর্য্য দিয়েছে এবং ভাবকে পরমার্থমুখী করেছে। টমসনের 'The Hound of Heaven,' 'Orient Ode.' 'Anthem of Earth' এবং বিখ্যাত প্রেমের কবিতা 'Her portrait' প্রভৃতিতে এসব প্রচুর পরিমাণে দেখা যাবে। এই প্রসঙ্গে মরিসের 'Earthly Paradise' এর দেববাদের উল্লেখ করতে হয়। ইউরোপের প্রথম মহাযুদ্ধোত্তর কবিতা ও কাব্য ধীরে ধীরে রূপান্তরিত হয়ে এক দুঃসহ বিভীষিকা ও প্রলয়ের ভিতর দিয়ে অগ্রসর হয়। চিতে বাঘ নিজের চামড়ার নক্সা বদলাতে পারে না কিন্তু রাজকবি Dr. John Masefieldএর পরিবর্ত্তন অভাবনীয় হয়ে পড়ে। তাঁর মতে কবিতা অধ্যাত্ম আনন্দ হ'তে জন্মে—Poetry procceds from ecstasy অথচ তাঁর Reynard the Fon এর ইতরতা লক্ষ্য করবার জিনিষ—তাতে আছে পাশবিকতার ছায়া এবং জঘন্য ভাষার উদ্গার! কবি T. E. Hulme সাহিত্যে বাস্তবতার অত্যুক্তি বারণ করতে উৎসাহী হয়ে কবিতাকে ভাসমান ও অগভীর রচনায় পরিণত করবার প্রয়াস করেন। এতে সৃষ্ট হ'ল Imagist কবিচক্র। জাপানী টঙ্কা ও হোক্কু কবিতার সংক্ষিপ্ত রূপ আদর্শ হয়ে পড়ে। ক্রমশঃ বহুত্ববাদ একদিকে রাষ্ট্রীয় চিন্তার বৈচিত্র্য বাড়িয়েছে নানা কল্পনার সঞ্চয় উপস্থিত করে। ফলে বহুত্ববাদী গণতন্ত্র (democracy) ব্যক্তিকে বিশ্লিষ্ট করেছে অফুরন্ত ভাবে। বিজ্ঞানের নব্য Quantum-বাদ যেমন জড়জগৎকে একটি অখণ্ড ব্যাপার মনে না করে তার ভিতরকার প্রতিপদে নূতন অসীমতা ও খণ্ডতা কল্পনা করে, তেমনি নব্য ব্যক্তিবাদ প্রতি ব্যক্তিতে অসংখ্য ব্যক্তিত্ব দেখতে পায়—"One is a different man at Ten O'Clock than he was at nine thirty."[৩] ফরাসী সাহিত্যিক Marcel Proust-এর "অতীতকালের সন্ধান"[৪] নামক সুবৃহৎ রচনা এযুগকে স্তব্ধ করেছে। Paul Valeryর "la poesie pure" চিত্তকে বিপরীত দিকে অর্থশূন্যতার দিকে নিয়ে সমগ্র তত্ত্বের দোহাই ত্যাগ করে। কবিতা ইন্দ্রিয়কে, কর্ণকে ও চক্ষুকে আকর্ষণ করা চাই—মস্তিষ্ককে নয়। সাহিত্যের বহুচক্রও সৃষ্ট হ'ল এসময়। এদের নাম হচ্ছে "Synthesists, Integralists, Impulsitonists, Aristrocratists,

১ Theosophical Movement. ২ Andreyeef.
৩ W. A. Drake. ৪ A la Recherche.

Sincerists, Totalists, Cubists, Dadaists and Survialists." অন্তরঙ্গ সাহিত্যের অভ্যুদয় হয় যুদ্ধোত্তর জার্ম্মানীতে। Wedekind অন্তরঙ্গ নাট্যকলার সূচনা করে সকলকে বিস্মিত করেন। অন্তরঙ্গ সাহিত্য শব্দ ও রচনায় গতিবেগ প্রবর্ত্তনের পক্ষপাতী ছিল। আইনষ্টাইন ও বার্গসঁ থেকে কালবাদ ও গতিবাদকে সাহিত্যে রূপান্তরিত করার উৎসাহ জাগে। Otto Flakeএর উপন্যাস "হাঁ ও না" চিন্তা ও কার্য্যের, স্থিতি ও গতির বিরোধকে রূপগ্রাহী করেছে। এঁরা বলেন: "Expressionism has discovered movement and knows that even quietness and poise and the vast inertia of the world and destiny are simply movement."

ডাডাচক্র (Dadaism) সাহিত্যে ও কলায় বিষয়বস্তুকে অর্থহীন করতে অগ্রসর হয়। এদের উদ্দেশ্য ছিল "to suppress order and logical relation between thought and impression." ভবিষ্যবাদী সাহিত্যচক্র, syntax ও ছন্দভাঙ্গার কাজে অগ্রসর হয়। D' Annunzio এক রকমের 'মুক্ত কবিতা' রচনা করেন—Marinettiর কবিতাও এই শ্রেণীর। ইদানীং এ শ্রেণীর অসমছন্দের কবিতা ছড়িয়ে পড়েছে—যদিও তাকে অর্থহীন করা সব সময় সম্ভব হয় নি।

রুষিয়ায় এই তালে Severyanin ও Mayakovsky Ego-futurist সাহিত্যকে সাম্যবাদিতার মুখপাত্র করেন। আবার আর একদল ঘন-ভবিষ্যবাদকে (Cubofuturism) জয়মাল্য দিতে চায়—এদের উদ্দেশ্য বুদ্ধি ও বিচার বর্জ্জন করে একটা অতি বুদ্ধিমূলক (meta-intellectual) কবিতার ভাষা সৃষ্টি করা। বার বার আদর্শের পরিবর্ত্তন একটা আত্ম-প্রতারণা মাত্র। এজন্য নাট্যকার Luigi Pirandello এক জায়গায় বলেছেন:—"I think life is a very sad piece of buffoonery because···we need to decieve ourselves constantly for erecting a reality one for each and never the same for all which for time to time is discovered to be vain and illusory."

চিত্রশিল্পও নূতন পথে চলেছে। ফার [১] ও গোগাঁর [২] রূপকপ্রীতি, সিমোঁ বুসীর [৩] আত্মবাদ বা আঁতিমিজিম (Intimism) আর একটা নূতন অধ্যায় খুলেছে। তা'তে বস্তুতন্ত্রতার সম্পর্ক নেই। যা'কে ভাবাত্মক চিত্র (Ideologic painting) বলা হয় তার মূলে রয়েছে এই আঁতিমিজম্। অপর দিকে বিখ্যাত ফরাসী শিল্পী আঁরি মাঁর্ত্তাঁ [৪] নানা রূপক (allegory) সৃষ্টি করে' চিত্র-কলাকে নূতন গতি দিতে চেষ্টা করেছেন। এ প্রসঙ্গে আর্কেয়িক প্রণালীর কথাও উল্লেখ করা যেতে পারে। মোরিস্ দানির [৫] আদিম চিত্রপদ্ধতির অনুসরণও এই আন্দোলনের অন্যতম অধ্যায়।

এদিকে নব্যযুগ সব কিছু ভেঙে চুরে' অগ্রসর হতে উৎসাহিত হল। পোঁয়াতিলিজমের বা

১ Feure. ২ Gaugin. ৩ Simon Bussy. ৪ Henri Martin. ৫ Maurice Denis.

চিন্দুবাদীদের রূপের ইমারৎ চূর্ণ হতে দেরী হ'ল না। ঘনবাদীরা (Cubists) দাঁড়াল ইউরোপের রূপমঞ্চের উপর। রূপাভিনয়মঞ্চে ও পাদপ্রদীপে দেখা গেল সব ওলটপালট হয়ে গেছে রূপের পর্য্যায়ে। নানা plane বা সমতলের যোজনায় এক রূপশ্রী তিলোত্তমার মত দাঁড়িয়ে সকলকে অবাক করে দিচ্ছে। চিত্রের বিষয় থেকে রক্তমাংস বর্জ্জন করে তার একটা কঙ্কালের উপরই যেন জোড় দেওয়া হয়েছে। অর্থাৎ কলা বস্তুপন্থী না হয়ে বিগ্রহমুক্ত abstract ব্যাপার হয়ে গেল। একে কোথাও বলা হয়েছে: "essays in roundness, hollowness or density." ঘনপন্থীরা (cubist) এই আদর্শ নিয়ে নূতন অধ্যায় রচনা করল। এমনি করে ইউরোপে বিরূপ রূপাধ্যায়ের স্বচনা হ'ল। পিকাসোর "বীণা হস্তে নারী" এই শ্রেণীর রচনা। ফরাসী শিল্পী Fernand Legerএর রচনা হেঁয়ালির মত দুর্ব্বোধ্য হয়ে পড়ল।

অন্তরঙ্গ কলার (Expressionist আর্ট) স্বচনা হয় বহু পরিমাণে জার্ম্মাণী থেকে। বহিরঙ্গ Impressionistরা বাইরের দৃষ্টিগ্রাহ্য রূপকেই পরমার্থ মনে করে—অন্তরঙ্গ Expressionistরা ভিতর দিক থেকে দুনিয়াকে দেখে :—"In place of the impression, the expression, the picture dictated from within was proclaimed as the true manifestation of art." বাইরের প্রাকৃত রূপ দেখে—অন্তরের মনোজগতের জটিল রাজ্যে প্রবেশ করতে শিল্পীরা উৎসাহিত হন। পল গোগাঁ তাহিতি দ্বীপে গিয়ে স্থানীয় অধিবাসীদের সরল রচনায় এই অন্তরঙ্গ শ্রী খুঁজতে চেষ্টা করেন। এর পরে এল জার্ম্মাণীর Brucke শিল্পচক্র এবং Blauer Reiter চক্র। প্রকৃতির অবগুণ্ঠনকে উন্মোচন করে তার ভিতরকার লুকানো ঐশ্বর্য্য দেখানোই হ'ল এদের লক্ষ্য। আর্টকে এরা বল্‌ল—"It is the bridge into the spirit world—the necromancy of the human race." ১ এই চক্রের শিল্পী kandinsky চিত্রকলাকে শুধু রেখা ও বর্ণের আকারে পূর্ণ করল—পরিচিত সকল বস্তু ও বিগ্রহ বর্জ্জন করে। একে "abstract painting" বা অবস্তুতন্ত্র চিত্রকলা বলা হয়। Suprematistদের অতিরিক্ত জড়বাদের পরিবর্ত্তে কলাকে একেবারে ভাবের (idea) ভিত্তিতে প্রতিষ্ঠিত করে ইনি এক নূতন যুগের সূত্রপাত করলেন। এই শিল্পকে বলা হয় "The art of spiritual harmony." এই নামে Kandinsky একটা বই লিখেন।

ডাডাচক্র (Dadaism) এল দুর্বোধ্যতার ধ্বজা উড়িয়ে। এটা একটা আন্তর্জাতিক রূপাভিযান। জর্জ গ্রস ও ওয়াইল্যাণ্ড হর্জফেল্ডের মতে জগৎ যে কোন অধ্যাত্ম বিধানে চল্‌ছে তা নয় সকলকে মাটির ভিতর কর্দ্দমে বোঝাপড়া করতে হচ্ছে। জার্ম্মাণ ডাডা শিল্প একটা প্রতিবাদ :— "A reaction against the tendency of art, in its so-called holiness to live in the clouds and of its adherents to ponder as cubes and gothic forms

১ Mare in Pan. 7th March 1912.

while the generals pamled in blood." [১] এ শ্রেণীর সকল রচনাকে বন্ধ করার হুকুম এল নাৎসী দল থেকে। তারা বললে প্রাচীন প্রস্তর যুগের রচনার মত এসব অদ্ভুত সৃষ্টি উৎসাহ পাওয়ার যোগ্য নয়। রুশীয় শিল্পেও অবাস্তব ও অদ্ভুত রচনা নিষিদ্ধ হয় এবং অতি আধুনিক যুগে বাস্তবকে ফুটিয়ে তোলার উৎসাহ অস্তমিত হ'তে দেখা যাচ্ছে না। ১৯৩৪ থেকে এক বাস্তব কলা সৃষ্টি হয়েছে রুশিয়ায়। তাতে করে যারা গোড়াতে অন্তরঙ্গ শিল্পী ছিল এবং চিত্রকলার বিষয় বস্তুর অনুকরণের উৎসাহী ছিল তারাও অনেকটা স্বভাববাদী হয়েছে। Kuprin Kouchalovsky, Leutulov এরকম অবস্তুতান্ত্রিক রচনার পক্ষপাতী ছিলেন। ইদানীং Kuprin বাস্তব জগৎ রচনায় ফিরে এসেছেন। এক সময় এই শিল্পী ঘনপন্থী (cubist) ছিলেন—ইদানীং সমুদ্রচিত্র রচনায় উৎসাহী হয়েছেন। এ এক আশ্চর্য্য পরিবর্ত্তন! P. Kuznetsov একটা কাল্পনিক প্রাচ্যদেশকে এক সময় এঁকেছেন—ইদানীং বাস্তবিক জগতে আবার প্রত্যাবর্ত্তন করেছেন। ঐতিহাসিক চিত্রকলায় রুশিয়ার "Neo-peredvizhniki" চক্র বা নব্য যাযাবর দল অগ্রসর হয়েছে। প্রথম মহাযুদ্ধের বিষয় রচনা করতে Savitski, Kolov প্রভৃতি বিভোর ছিলেন। নব্য শিল্পী রিয়াকিস্‌কির যুদ্ধচিত্র অতি সুকুমার ও বস্তুমূলক। এ জন্য G. Lonkomski বলেছেন :—"কলা জগৎ আবার জীবনের অঙ্গীভূত হচ্ছে, তাতে আবার প্রাণ সংক্রমিত হচ্ছে—আবার জীবন তৈরী সুরু হয়েছে।"

নাট্যমঞ্চও বাস্তববাদ ছেড়ে' অগ্রসর হয়েছে। রঙ্গমঞ্চে যা'কে সমীকরণ বা "Ensembleism" বলা হয়, তা' ছাড়িয়ে ম্যাক্স রাইণহার্ট ষ্টীফেন জর্জের রহস্যবাদিতা ও রূপকপ্রীতিতে (mysticism ও symbolism) এসে' পড়েছিল। বস্তুতঃ ইম্প্রেসনিষ্ট দৃশ্যপটাদিরও পরীক্ষা (experiment) হ'য়ে গেছে। বিখ্যাত গর্ডন ক্রেগের [২] রূপকও এই শ্রেণীর। মিঃ আর্চার, ম্যাক্স্ রাইণহার্টের সেক্সপীয়র অভিনয়ে রূপক-দৃশ্যাদি (Symbolic Scenes) দেখে বলেন—"The play was Winter's Tale. Almost all the scenes in Sicily were played in a perfectly simple yet impressive decoration—a mere suggestion without any disturbing detail." অর্থাৎ সমস্ত দৃশ্যগুলি অতি সহজে ও নিপুণ অলঙ্করণের ভিতর উদ্দীপ্ত করা হয়েছে, খুঁটিনাটি কিছুই দেওয়া হয়নি। এ সব দেখে' কোন লেখক ইউরোপের নাট্যমঞ্চের কলাকে উপলক্ষ্য করে' বলেছেন—"They are passing from naturalism to artistic naturalism, to realism and ultra-realism, thence to artistic synthesis, symbolism and now to ultra-symbolism."

প্রায় সকল শ্রেণীর আর্ট সম্বন্ধেই একথা খাটে। মানুষের বিশ্লেষক চিত্ত উপস্থিতের ভিতর

১ G. Grosz, W. Herzfelde—"Art In danger.'

২ Gordon Craig.

কোথাও বিরাম পাচ্ছে না। প্রতিক্ষেপও (reaction) ক্ষণিকের জন্য হচ্ছে, কারণ তা'ও ব্যক্তিগত খেয়ালের উপরই নিহিত। রূপকগুলিও (symbol) আধুনিক যুগে ব্যক্তিগত, সমাজগত নয়; কাজেই অতীতের চিত্তধারার সঙ্গে এসবের প্রকৃতিগত কোন যোগ নেই। সেকালের রূপক ও ধর্ম্ম অধ্যাত্মিক ধারণাদির উপর প্রতিষ্ঠিত ছিল—ব্যক্তিগত রুচি বা কল্পনার উপর নয়। একালের রূপকের ভিত্তি হচ্চে নিতান্তই ব্যক্তিনির্ভর।

সম্প্রতি নানা ভাব ও আদর্শ, ঘুরে' ফিরে' চিত্রে ও কাব্যে নানা বিচিত্রতা সঞ্চারের চেষ্টা করছে। সেকালের অনেক অন্ধিসন্ধি মোটিফকেও একালের মনোরথে জুড়ে' দেখা হচ্ছে; এবং সম্প্রতি আর্টে কোন কোন আধুনিক চিত্ত, প্রাচীনমন্ত্রপ্রবাহ সঞ্চার করতে চেষ্টা করেছে, যদি তা'তে রমণীয় কিছু হয়ে' ওঠে। তাই আধুনিক যুগের কোন কোন কল্পনা-বিলাসীদের কাছে মাঝে মাঝে যা' শোনা যাচ্ছে তা' এ যুগে শুধু পার্থিনন বা পিরামিডের প্রেমিক, কিম্বা বরভূধর বা আল্‌হাম্‌ব্রার উপাসকের নিকটই সম্ভব হয়। দুজন ভাবুকের কথা মনে পড়্‌ছে। একজন হচ্ছেন বার্নস্ জোন্‌স্। তিনি বলেন—"চিত্র বল্‌তে আমি এমন এক সুন্দর ও অপরূপ স্বপ্নকে বুঝি যা' বাস্তব জগতে কখনও ছিল না ও হবে না; যা'র আলো সব আলোকের সেরা; যা' কেউ ধারণা করতে পারে না বা স্মরণ করে না, শুধু কামনা করে এবং যা'র মূর্ত্তি (form) স্বর্গীয় সৌন্দর্য্যে মণ্ডিত।"

অন্যজন হচ্ছেন অস্কার ওয়াইল্ড্‌ (Oscar Wilde)। তিনি বলেন:—"আর্টে যে পুষ্পচয় দেখ্‌তে পাওয়া যায়, কোন অনাঘ্রাত অরণ্য তা' দেখেনি; আর্টের বিহগকুলকে কোন উপবন ধারণ করতে পারে নি। আর্ট অনেক বিশ্বকে ভাঙ্‌ছে ও গড়্‌ছে। কুঙ্কুম-রক্ত সূত্র দিয়ে আকাশের চাঁদকে আকর্ষণ করাও আর্টের পক্ষে সম্ভব। শিল্পের মূর্ত্তি জীবন্ত মানুষের চেয়ে বেশী সত্য এবং শিল্প যে শ্রেষ্ঠতম প্রামাণ্য মূর্ত্তি রচনা করেছে তার কাছে যথার্থ মূর্ত্তিও অসম্পূর্ণ অনুকরণ মাত্র।"

বিশ্লেষণের যুগ এ'ভাবে নানা বিক্ষোভ ও সমস্যার ভিতর দিয়ে অগ্রসর হচ্ছে। সব কিছু নিয়ে একটা বড় রকমের কিছু গড়ে' তোলা বা কোন সমন্বয়ের চেষ্টা করা উনবিংশ ও বিংশ শতাব্দীতে দেখ্‌তে পাওয়া যাচ্ছে না। শ্রমবিভাগের যুগে অতটা কা'রও অগ্রসর হওয়ার প্রবৃত্তি বা সামর্থ্য নেই। ইউরোপে যথেষ্ট ভাঙাচোরা হয়েছে ও হচ্ছে বলেই সমন্বয়ের একটা প্রশ্ন স্বভাবতঃই ওঠে। কিন্তু তা' হওয়ার যো' দেখা যাচ্ছে না। এখনও এ খণ্ডতার যুগ খণ্ডভাবেই চল্‌বে। কাব্য ও স্থাপত্য প্রভৃতিতে যেমন এপিক্ যুগ চলে' গেছে, তেম্‌নি আরও নানা দিকে শুধু খণ্ডের দিক্ থেকে ভাঙবার ও গড়ে' তোলবার চেষ্টা হচ্ছে। আধুনিক তত্ত্বশাস্ত্রেও দেখা যাবে সুপ্রতিষ্ঠিত দার্শনিকদের পৌরাণিক ভিত্তিসমূহে নানা খোঁচা ও আঘাত দেওয়া হচ্ছে মাত্র, কিন্তু সব জ্ঞানবিজ্ঞান সমন্বয় করে' বড় রকমের কিছু গড়ে' তোলবার ধৈর্য্য বা ক্ষমতা কারও দেখা যাচ্ছে না। কেবল ভাঙা চলে না। যে হিসাবে ভাঙাও গড়ার একটা অঙ্গ বা অপরদিক্, সে হিসাবে দেখা যাচ্ছে, এ সমস্ত চেষ্টার মধ্যেই একটা

বিধৃতি-সূত্র হয়ত বোনা হয়ে যাচ্ছে যা' শুধু উপস্থিতের ভিতর আবদ্ধ হয়ে' থাকতে পারে না ; শুধু মুহূর্ত্তের অস্থির অঙ্ক যা'র পক্ষে পর্য্যাপ্ত হবে না। তা' অতীত ও ভবিষ্য কালপ্রবাহকে এক করে' ক্রোশের [১] কল্পিত ইতিহাসের সমস্তধারাকে, বর্ত্তমানেই আহিত ও জীবন্ত রাখ্‌বে।

ইউরোপে, আর্টের অপরূপ বহুরূপী সৃষ্টি দেখে' বিস্মিত হ'তে হয় নিশ্চয়ই। কিন্তু অতীত ও বর্ত্তমান, সনাতন ও সাময়িকের মধ্যে একটা সমন্বয় না দেখে চিত্ত যে ক্ষুব্ধ হচ্ছে না একথা বলা শক্ত। কলাজগতে এ প্রশ্ন অহরহ উঠ্‌ছে। ইউরোপে তত্ত্বের দিক্ থেকে দার্শনিকেরাও তা' ভাব্‌ছে। হফডিঙ্ [২] বিখ্যাত দার্শনিক অয়কেনের (Rudolf Eucken) যে মত উদ্ধৃত করেছেন, তা'তে দেখা যাবে অয়কেন এ ব্যাপারটির উপর তাঁর তত্ত্ববাদে কতটা জোর দিয়েছেন। "The Greek Culture overrated form. The culture founded by the Renaissance overrated power. True culture which is religious in character, advances essential production as against that of form or force. Both form and force must be subservient to a valuable content. Form production alone leads to stiffness in plastic works of art, through which man believes that he has expressed the eternal for all times. Force production leads to restless movement, so that all substance is analysed. Essential production on the other hand maintains continuous interaction of eternity and time······The preservation of the given and the creation of new contents must go hand in hand to the end, that we may be able to advance to true reality." অর্থাৎ গ্রীক্‌সভ্যতা স্থিতিশীল আকারকে বাড়িয়ে তোলে। রিণেসাঁসের সভ্যতা শক্তিকে অধিকতর মর্য্যাদা দেয়। প্রকৃত শীলতার মূলে ধর্ম্মের ব্যঞ্জনা থাকে—তা' মৌলিকচেষ্টাকেই শ্রেষ্ঠ স্থান দেয়, আকারকেও নয়, শক্তিতন্ত্রকেও নয়। বাইরের আকার বা শক্তির বিক্ষিপ্তিকে একটা গভীর ও মূল্যবান্ ব্যাপারের শাসনে আন্‌তে হবে। যে শিল্পে আকার পরমার্থ হয়েছে তা' চলচ্ছক্তি রহিত হয়ে' জড়ত্ব পায়, কিন্তু তবু মানুষ মনে করে তা'তে করে, অনাদ্যন্ত ভাবকে সে প্রকাশ করেছে। কলার শক্তি-উপাসক গতির অস্থিরতায় ছট্ ফট্ করে এবং সমস্ত বস্তু বিশ্লেষণে আত্মনিয়োগ করে। মর্ম্মমৌলিক কলা ও কাব্য সাময়িক ও সনাতনের ভিতর একটা সম্পর্ক রক্ষা করে' চলে। যা' রচিত হয়ে গেছে এবং যা' রচিত হচ্ছে তার মধ্যে একটা ধারাবাহী যোগ রাখ্‌তে হবে নচেৎ যা ঠিক জিনিষ তা'কে ধরা অসম্ভব হবে।

আধুনিক কলার এইটাই হচ্ছে সমস্যা। সাময়িক ও সনাতনের মধ্যে, এইরূপে যোগসূত্র অক্ষত

১ Benedetto Croce

২ Hoffding. Modern Philosophers.

রাখার মানেই হচ্ছে একটা সামঞ্জস্য বিধান। শুধু ব্যক্তিতন্ত্রতায় চলে না, আবার নিঃসঙ্গ তটস্থ পরমার্থতন্ত্রতা জীবন ও শিল্পের মধ্যে একটা অলীকতা উপস্থিত করে। বিশেষের ভিতর দিয়েই আনন্দের মধ্যে অবিশেষকে গ্রহণ ও প্রতিষ্ঠা করা, বা অয়কেনের ভাষায় স্থিতি ও গতির মধ্যে একটা অচপল সামাজিকতা স্থাপন করা ইউরোপের ও এসিয়ার আহিতাগ্নি শিল্পীরাই সম্ভব করে তুলেছে মনে হয়; যারা সুদূর প্রাচীন থেকে আহিত কলাগ্নির আদর্শ দিয়ে যুগযুগান্তরের শিল্পীহৃদয়কে প্রজ্জ্বলিত করে' অগ্রসর হয়েছে, অতীতকে নিয়ে নিস্তব্ধ যোগীর মত প্রাচীন ভাবপুঞ্জের রুদ্রাক্ষ-মাল্য আবর্ত্তিত করে' তৃপ্ত হয়নি। এসব শিল্পী প্রাচীন মন্ত্রে উদ্ঘাটিত রম্যজগতের নব নব গূঢ় রসধারা সঞ্চার ক'রে তৃপ্তি পেয়েছে, অতীতের রুগ্ন জীর্ণতাপুঞ্জকে তিব্বতীয় লামার প্রার্থনা চক্রের ন্যায় এরা অলস ভাবের স্রোতে ঘুরিয়ে ক্লান্ত হয়নি। এমনি করে অব্যাহত ও অখণ্ড সনাতন প্রাণধারাকে কিরীটের মত শিরোধার্য্য করে' সমুজ্জ্বল বর্ত্তমানের মধ্যে আনন্দে অগ্রসর হয়েছে। কলালীলার অব্যাহত শ্রী এ শ্রেণীর শিল্পীর হাতেই অটুট আছে। জীবনের ধারার মত সৌন্দর্য্যের পুলকিত স্রোত এরাই প্রবর্ত্তিত করেছে। সৌন্দর্য্যের আলেয়াকে ত্যাগ করে আলোর বিধান এইসব শিল্পীই সম্ভব করেছে।

দ্বিতীয় পরিচ্ছেদ

ভাবের পাথেয়

রম্যকলার আলোচনায় বর্ত্তমান ভাবজগতের ধারাগুলি লক্ষ্য করা দরকার। বর্ত্তমান রুচি ও শিক্ষা দিয়ে সে সব পরখ করে দেখতে হয়। ইউরোপও সেজন্য খুব সতর্ক। দর্শন ও তত্বের দিক্ থেকে তুলনামূলক 'ঐতিহাসিক পদ্ধতির' মূল্য কমে' গেছে। কিন্তু তবু ইতিহাসকে একেবারে দূর করা যায় না। ক্রোচে [১] বলেন ইতিহাস বা অতীত হচ্ছে 'অনন্ত বর্ত্তমান' (Eternal present)। বর্ত্তমানকে তা' অভিভূত ও আচ্ছন্ন করে' আছে ; ব্যক্তিগত মননের দিক্ থেকেও তা' অপরিহার্য্য।

আধুনিকের মন বস্তুবাদের উপর দাঁড়িয়ে আছে এ কথা বলা শক্ত, যদিও বস্তুবাদের একটা বিরাট জোয়ারের সমুচ্চ উর্ম্মিভঙ্গের সঙ্গে তা' কিছুকাল অগ্রসর হয়েছিল। মোটামুটি ভাবের দুটো স্তর অতিক্রম করা গেছে সন্দেহ নেই। ক্লাসিক যুগের কঠোর নিয়ম-নিয়ন্ত্রণ নিঃসন্দেহে শেষ হয়ে গেছে। অতিরিক্ত নিয়মের কাঠগড়া ভেঙে রোমান্টিকের বৈচিত্র্য, একটা দৃঢ় ভাবের বেদীমূলে ইউরোপকে আকর্ষণ করেছিল। গেটের 'ওয়ারদার,' মুসেরের [২] 'রোলা,' বাইরণের 'ম্যানফ্রেড,' হাইনের 'র‍্যাটক্লিফ', সিলারের [৩] 'রবার' প্রভৃতি যে বিপ্লব উপস্থিত করে তা' খুবই খাঁটি ছিল অর্থাৎ ইউরোপের ভাবরাজ্যে একটা স্থায়ী জায়গা দখল করেছিল ; এ কথা অস্বীকার করা যায় না।

কিন্তু এ যুগের কোন একটা মাত্র ভাবের ভিত্তিমূলে অতটা গ্র্যানাইট পাথর নেই। তা'র ভিত্তিটা অনেক ব্যাখ্যা করে' দাঁড় করাতে হয়। বলা খুব সহজ, ভাবের বিদ্রূপ-গর্ভ গিরিশৃঙ্গে কবিরা এখন বিচরণ করেন না বা তাঁ'রা এখন সংসারের রৌদ্রসমুজ্জ্বল রাজপথে দিনদুপুরে বিচরণ করছেন।[৪] কিন্তু দিনদুপুরেও যে, সকল যুগের ও সকল দেশের ভাব এসে' ডাকাতি করে এ কথা সাহিত্যিক ও আর্টিষ্টকে স্বীকার করতেই হবে। বস্তুবাদ পুরোপুরি কঠিন ও জমাট্ না হ'তেই পীড়িত ও আতপ্ত হৃদয়ের তাপে তা' তরলিত হ'তে সুরু করেছে।

এ কথা এ যুগের শ্রেষ্ঠ কবি ও ভাবুকদের স্বীকার করতে হচ্ছে। এ শতাব্দীর প্রতিনিধিত্বের দাবী করতে পারে এমন একজন বড় কবির মন্তব্য মনে পড়্ছে। ওয়াল্ট্ হুইটম্যান একজায়গায়

১ Benedetto Croce ২ De Musset ৩ Schiller.

৪ "Neither on mock Parnassus nor on a pasteboard Blocksberg can the poet of the age now worship. The artist walks the world at large beneath the light of natural day."—Symonds.

বলেছেন—"এ যুগে আমাদের জ্ঞান ও কল্পনার সীমার ভিতর যে সমস্ত ভাব এসেছে ও আস্‌ছে, তার কোনটাই আমাদের নয়, সব বাইরের। নানা রকমের কাজের লোক আমাদের যথেষ্ট আছে কিন্তু খাঁটি ভাবে জাতির হৃদয় কষে দেখ্‌তে গেলে তাদের চেষ্টার সার্থকতা এক মুহূর্ত্তও টেঁকে না। আমি বল্‌ছি আমি এমন আর্টিষ্ট, লেখক বা বক্তাকে দেখিনি যে এ যুগের গভীরস্তরে প্রবাহিত অশ্রান্ত উচ্ছ্বাস ও কল্পনাকে অনুকূল ভাব ও রূপে সাজিয়ে বর্ত্তমান আর্টের ভিতর প্রাণ প্রতিষ্ঠা করতে পেরেছে।" এ কথা যদি ঠিক হয়, তবে হয়ত বল্‌তে হয় গণতান্ত্রিক বস্তুবাদ খাঁটি ভাবে কোন পরিস্ফুট আদর্শকে প্রতিষ্ঠিত করতে পারে নি কিম্বা নিঃসঙ্গ বা অবিমিশ্র বস্তুবাদ এ যুগের ধর্ম্মই নয়।

আধুনিক আর্টের যথার্থ রসগ্রহণ করতে হ'লে প্রলোভন সত্ত্বেও তা'কে বিচ্ছিন্ন ভাবে দেখা ঠিক হবে না, তাকে সমগ্রভাবে দেখ্‌তে হবে। যেমন বর্ত্তমান সময়টি কাব্যের লিরিক্ যুগ অর্থাৎ কবিতায় এযুগে খণ্ডভাব ও খণ্ড চেষ্টাকে প্রখর আলোকপাতে বাড়িয়ে তোলা হচ্ছে—তেমনি চিত্র, ভাস্কর্য্য প্রভৃতি চেষ্টাও নানা খণ্ডদিকে সম্প্রতি শাখাপ্রশাখা বিস্তার করছে। কিন্তু তা' বলে' কোন একটা খণ্ডচেষ্টাকে পরমার্থ মনে করা ঠিক হবে না। আধুনিকের সমগ্র মনন অনুধাবন করতে হ'লে একটা বড় রকমের সমন্বয়ের দিক্ থেকে অগ্রসর হ'তে হবে এ কথাটি মান্‌তেই হবে; না হ'লে বর্ত্তমানকে ছোট করা হয়। আধুনিক খণ্ড আর্টে নিমজ্জিত হয়ে আমরা আনন্দের রসগ্রহণ করছি বলে বৃহতের সঙ্গে আমাদের সম্পর্কের দিক্‌টা সম্বন্ধে হুঁস্ রাখা বিশেষ দরকার; কারণ বর্ত্তমান আর্টের উপলব্ধিও সমগ্রের প্রতি সম্পর্কের অপেক্ষা রাখে, যদিও তা' হয়ত সব সময় মনে হয় না। আধুনিক যুগ ভাঙ্‌বার যুগ; যাকে যে জন্য ভাঙা হচ্ছে তা জানা না থাক্‌লে এ আর্টের ভূয়িষ্ঠ রসসম্ভোগ থেকে বঞ্চিত হ'তে হবে। এ যুগের সাহিত্য ও শিল্প প্রাচীন চেষ্টার যতটা প্রতিবাদ ততটা ত' জানা থাকা চাই-ই। ইবসেনের নাটক বা ভেয়ারলেইনের কবিতায় আর্ট ও জীবনের দিক্ থেকে কোন্ বিষয়ে বিপ্লব আনা হচ্ছে এ জানা না থাক্‌লে আধুনিক আর্টের রসভোগ কিছুতেই পূর্ণ হ'তে পারে না। যারা ভাঙ্‌ছে তাদের ভাঙ্‌বার আনন্দেও আর্ট উচ্ছ্বসিত হচ্ছে। কাজেই শুধু অনাসক্ত গতি মাত্র এ আর্টের উদ্দেশ্য নয়। এ দিক্ থেকেও এ আর্ট অতীতকে টেনে নিয়ে আস্‌ছে। হুইটম্যানের কাব্যরস, দুনিয়ার সব রসের ইতিহাসকে মুছে' ফেলে' গ্রহণ করা সম্ভব হয় না।

কাজেই দেখা যাচ্ছে এ যুগের বহুমুখী কাব্যচেষ্টাদি অনুধাবন করতে হ'লে কিছুকাল পূর্ব্বের, এমন কি প্রাচীন কালের আর্টেরও উপলব্ধি আবশ্যক হয়ে পড়্‌ছে। বর্ত্তমানকে বুঝ্‌তে হ'লে অতীতকে জানা দরকার হচ্ছে; এটা হয়ত অতীতের সৌভাগ্য বল্‌তে হবে। হয়ত এমনিভাবেই অতীত বেঁচে থাকবে। ব্যক্তির জীবনেও স্মৃতি অহরহ জাগরূক হয়ে থাকে; কাব্যে, চিত্রে এবং ভাস্কর্য্যেও এইরূপ শতস্মৃতি অমর হ'য়ে রয়েছে। স্মৃতির সহস্র পরাগ ও শতদল চিত্তনীড়ে অক্ষয় আসন রচনা করে' অহরহ মানুষের জীবনকে ঐশ্বর্য্যবান্ করছে। মানুষ এদিক থেকে ক্রৌঞ্চের

ভাষায় অনন্ত বর্ত্তমানের জীবনে পরিপূর্ণ হয়ে উঠ্ছে। সাধকের ব্রহ্মোপলব্ধি এইরূপ সহস্র স্মৃতিকণার সঙ্গে জড়িত; প্রেমিকের নিঃশব্দ অন্তর্গূঢ় স্মৃতি বহু জ্যোৎস্নালোক ও ধূসর প্রদোষকে আচ্ছন্ন করে' আছে। বর্ত্তমানকে সার্থক ও সমৃদ্ধ করছে বলেই তা'র বিশেষ আকর্ষণ। এজন্য বর্ত্তমান নিরপেক্ষ কলাকে—যদি তা সম্ভব হয়—বর্জ্জন করতে কারও দরদ হয় না।

কাজেই নব্য শতাব্দীগুলির প্রেরণাকে একবার বিচার করে' দেখা দরকার। মিঃ বোসান্কোয়ে[১] এযুগের চিত্ত বিশ্লেষণ উপলক্ষ্যে এক জায়গায়[২] কিছুকাল হ'ল বলেছেন, "১৮৬০ খ্রীষ্টাব্দ থেকে ইংলণ্ডের সাধারণের চিত্ত রম্য পরীরাজ্য ছেড়ে সরল ও সহজ কল্পনা ও মানবত্বের গৃহাভিমুখে অগ্রসর হয়"। এটাকে এযুগের নব্য সমুত্থান বা রিণেসাঁস বলা যেতে পারে যদিও তা' কেউ এখন বলে না। অথচ এক সময় এই চোখেই নব্য মানবিকতাকে (humanism) সকলে দেখেছে অস্বীকার করা যায় না। প্রাচীন রিণেসাঁস সম্বন্ধে যেমন অনেকে গৌরব করে' বলেছেন যে তাতে স্বর্গ থেকে মর্ত্ত্যের দিকে লোকের দৃষ্টি ফিরেছিল, আধুনিকের মনেরও এই নব্য পরিবর্ত্তনের ভঙ্গী সম্বন্ধে ঠিক সে রকম কিছু বলা হয়নি, কারণ এ পরিবর্ত্তনটির ভিতর নানা জটিলতা এসে জুটেছে যা' বিশ্বের সঙ্গে আধুনিকের নব্য সম্পর্কে নানা বিচিত্রতা সঞ্চার করছে। অনেক বৈষম্য, ভাব ও আদর্শের অনেক ঊর্ম্মি ও প্রত্যূর্ম্মি এক সঙ্গেই এ যুগে কাজ করছে। কাজেই এ যুগের শিল্পচেষ্টার মধ্যে কোথাও দাঁড়ি টান্বার যো' নেই। উপরোক্ত ভাবুকের মতে যে সব কারণে পরীরাজ্য থেকে লোকের মন ঘরে ছুটে' এসেছিল তা' একবার আলোচনা করতে হয়। কারণ সে সবের ভিত্তি অনেকটা সাময়িক বলে' সে গৃহবাস স্থায়ী হয়নি। তাঁর মতে ঊনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগ, গ্যেটের ও হাইনের[৩] অনুকরণে রচিত রোমান্টিক ব্যালাডের ভাবুকতা-পূর্ণ ভগ্নাবশেষ, সাদির প্রাচ্য কল্পনায় গ্রথিত কাব্যচয়, স্কটের রম্যকাব্যাদি, শেলির অতিরিক্ত কল্পনাপ্রসূত কয়েকটা কবিতা এবং নোয়েল প্যাটনের পরীর দৃশ্য এবং ধর্ম্মগত কল্পনালোক প্রভৃতিতে পরিপূর্ণ ছিল। যখন সেক্সপীয়রকে অধ্যয়নের চেষ্টা হ'ত তখন তা'কে আরক্ত ভাবতোরণের মধ্যে প্রতিষ্ঠিত কিম্বা মেঘালিঙ্গিত দুর্গচূড়ার মধ্যে উপলব্ধি করা হ'ত; কিম্বা তরণীর উপর সমাসীন ক্লিওপেট্রার কাল্পনিক মূর্ত্তির ভিতর দিয়ে গ্রহণ করা হ'ত। সেকালের রয়েল একাডেমীর ছবিগুলিও বহুকাল ও বহুদূরের করুণ রসাত্মক ঘটনা ও দৃশ্যে পূর্ণ ছিল যা' ব্যাখ্যা না করলে বোঝ্বার যো ছিল না।

কতকগুলি নূতন ব্যাপারে এ সব ইন্দ্রজাল চলে' যায়। এ সময় রাস্কিন, টার্ণারের আঁকা ছবিগুলি সম্পর্কে একটা নূতন অর্থ দিতে চেষ্টা করেন এবং সেই প্রসঙ্গে সৌন্দর্য্যের একটা নূতন ব্যাখ্যা দেওয়া হয়। সঙ্গে সঙ্গে সে কালের নাটক ও গ্রীক নাটকের মধ্যে, মানবিকতার দিক্ থেকে একটা যোগ ও সাম্যপ্রতিষ্ঠার চেষ্টা হয় এবং অভিনয়ের ভিতর দিয়েও এ যোগ ও

১ Bosanquet. ২ Lectures on Aesthetics. 1914 London University. ৩ Heine.

সম্পর্ককে যথার্থ বলে' প্রমাণ কর্‌বার চেষ্টা হয়। তা' ছাড়া এ' সময় ইংলণ্ডের প্রি-র‍্যাফেলাইট আন্দোলন, রোমান্সের অনেক উচ্ছ্বাস থাকা সত্ত্বেও আধুনিকের সহজ মানবধর্ম্ম ও কৌতুককলার সঙ্গে নিবিড়ভাবে যুক্ত হয়ে' একটা বস্তুতন্ত্র স্বভাববাদের নূতন আবহাওয়া সৃষ্টি করে। এটা কিন্তু খুব উচ্চ শ্রেণীর কীর্ত্তি নয়।

অথচ এ শ্রেণীর সমস্ত আলোচনা, ব্যাখ্যা ও চর্চ্চার ভিত্তি ও যুক্তি অতি অপ্রতুল ছিল বল্‌তে হয়। ইতিমধ্যেই ওসব প্রত্যাখ্যাত হয়েছে। যে সব যুক্তির উপর এ ভাবগুলি প্রতিষ্ঠিত হয়েছিল সে সব আর এখন চলে না, কাজেই আধুনিকের মন স্বভাববাদকে একালে তেমন ভাবে আর পরমার্থ করে' তুলতে পারছে না। রাস্‌কিনের গোঁড়ামি এবং টার্ণারের ছবি সম্বন্ধে মতামত রাস্‌কিনের কাল থেকেই অনেকটা মূল্যহীন হয়ে গেছে। সৌন্দর্য্যকে শুষ্ক বিচার ও বৈজ্ঞানিক ভিত্তির কাঠগড়ায় দাঁড় করাবার বিপুল চেষ্টা কোন পরিমাণ রক্ষা করতে পারেনি। কলা সম্বন্ধে এতটা ভাল মন্দ লঘু তর্ক আর কখনও দেখা যায়নি। এজন্যই অস্কার ওয়াইল্ড্ বলেছেন যে রাস্‌কিনের মতামতের মূল্য না থাকলেও অমন আশ্চর্য্য গদ্য লিখ্‌বার ক্ষমতা এ যুগের কারও নেই। দেখা যাচ্ছে রাস্‌কিনের মূল্যকে শেষটা রাস্‌কিনের সাহিত্যরীতিকে আশ্রয় করেই বেঁচে থাকতে হচ্ছে। হুইস্‌লার ত' স্পষ্টই রাস্‌কিনকে লক্ষ্য করে' বলেছিলেন যে দেশের শ্রেষ্ঠতম সজ্জন ও বড় কোন পণ্ডিত সম্বন্ধেও যদি বলা হয় যে তাঁদের সৌন্দর্য্য বিচারের চোখ কান নেই তবে তা' তিরস্কার করা হয় না। হুইস্‌লারের 'দশ ঘটিকা'য়[১] এ শ্রেণীর নানা আলোচনা আছে।

গ্রীক নাটকের সঙ্গে যে একটা সাম্য আবিষ্কৃত হওয়া বা উপলব্ধি হওয়ার কথা বলা হয়েছে সে'টাও একটা সাময়িক খেয়ালে; কোনরূপ গভীর বিচারের তা' অপেক্ষা রাখেনি। গ্রীক নাটক সম্বন্ধে পরবর্ত্তী কালে অনেক আলোচনা ও তর্কবিতর্ক হয়ে গেছে। রঙ্গমঞ্চে প্রাচীন, আধুনিক ও প্রাচ্য নানা রকমের নাটক, নানা আদর্শে অভিনীত হয়েছে—যা' কিছুকাল পূর্ব্বে অসম্ভব ছিল। তা'তে করে' এবং বিশেষরূপে আরও গভীরভাবে প্রত্নতত্ত্বাদি অধ্যয়নের ফলে ইউরোপের শ্রেষ্ঠ ভাবুক ও নাট্যশিল্পীগণের নাটক সম্বন্ধে মতামত একটা সুস্থ ও সবল ভিত্তিতে এসে' পড়েছে। শ্রেষ্ঠ ভাবুকদের মতে ক্লাসিক নাটক আধুনিক নাট্যমঞ্চে অভিনয় করা অসম্ভব। ভাবের দিক থেকে গ্রীক কালচারের আবহাওয়া এ যুগে জন্মান যায় না এবং দৃশ্যের দিক্ থেকেও ষ্টেজকে মিউজিয়াম, প্রত্নতত্ত্ব বা আর্কিওলজির একটা বিপুল সংগ্রহ ক'রে তোলা অসম্ভব। তাঁরা বলেন যে অতি গভীর ও নিবিড় অধ্যয়ন না থাকলে এবং মনের ভঙ্গীরও একটা অদ্ভুত বিশেষত্ব না থাকলে সে কালের রহস্যমূলক গ্রীকচিত্তে কোন আধুনিকের প্রবেশ সম্ভব নয়। গ্রীক্ নাটক থেকে এই রহস্যপূর্ণ ভাবটি দূর কর্‌বারও যো' নেই, কারণ তা' হ'লে জীবনতত্ত্ব ও চেষ্টা সম্বন্ধে গ্রীক চিত্তের যে একটা বিশেষ ধারণা

১ "Ten O'clock."

ছিল এবং যে সমস্ত অবশ্যম্ভাবী গূঢ় কারণে গ্রীসে বিয়োগান্ত নাটকের সৃষ্টি হয়েছিল—সে সব কিছুই রাখা যায় না। এজন্যই তাঁরা বলেন যথার্থ ভাবুক নাট্যকার এইসব কারণে কল্পিত গ্রীক ভাবের কর্ত্তৃত্বকে দূরে রাখতে চায়। কারণ এ যুগের শিক্ষিত লোকেরা কেউ গ্রীক মন্দির তৈরী করে না—কিম্বা তা' করবার কোন প্রবল প্রেরণাও অনুভব করে না; তারা' এ যুগের আদর্শ, ভাব ও আচারে নিজেদের মন্দিরই তৈরী করেছে। এযুগে ক্লাসিক নাটক অভিনয় করার অর্থ হচ্ছে তা'কে একটা আধুনিক রূপ দেওয়া, কারণ তা' ক্লাসিকতার কোন হাওয়াই বহন করে না। আধুনিক যুগে গ্রীক্ আর্টের সঙ্গে যে একটা ভাবসঙ্গম হয়েছে বলা হয়, সেটাও গ্রীক আর্ট সম্বন্ধে জ্ঞানের অপ্রচুরতা থেকে হয়েছে। এ যুগের মুখোস্ দিয়ে গ্রীক নাটককে এযুগের সঙ্গে এক করা যায় না। শুধু গ্রীক নাটক কেন, সেক্সপীয়রকেও বস্তুবাদের দিক্ থেকে অভিনয় করা হয়েছে এবং ক্রমশঃ সাময়িক রুচির অনুকরণে ইম্‌প্রেশনিষ্টিক্ ও সাঙ্কেতিক (Symbolic) দিক্ থেকে অভিনয় করা হয়েছে। সেক্সপীয়র এসব পরিবর্ত্তনে অনেকটা নূতন চেহারাই পেয়েছেন বল্‌তে হয়। এজন্য আধুনিক নাট্যকারদের শিল্পস্রষ্টা (Creative Artist) বলা হয়।

তা' ছাড়া গ্রীক্ নাটকের ঐক্যে—যা'তে করে' গ্রীক্ দর্শকের চিত্তে শুধু একটা বিশেষ ভাব মুদ্রণের চেষ্টা করা হ'ত—এবং একালের নাটকীয় ঐক্যে কোন সাম্য বা সম্পর্ক নেই। গ্রীক্ নাট্যকার, ত্যাগ, দেশচর্য্যা, প্রতিহিংসা, বিচার বা শাস্তি প্রভৃতি বিষয়ের মধ্যে যে কোন একটাকে—শুধু একটা ভাবমাত্রকে—পরমার্থ করে তুল্‌ত; লা ফোঁতেইনের[১] গল্পের মত শুধু একটা ভাবকে দর্শকের মনে আঁক্‌তে চেষ্টা করত। কিন্তু এযুগের নাটকের তা' ধর্ম্ম নয়। এযুগের ঐক্য, বৈচিত্র্যের ঐক্য; বৈচিত্র্যকে অবিরোধে সামঞ্জস্যের ভিতর বিকশিত করার প্রবল চেষ্টা এযুগের কাজ। গ্রীক ঐক্য—একত্বের ঐক্য। কোন লেখক বিপরীত দিক থেকে বলেছেন, "এক হিসাবে আধুনিক যুগের নাট্যকলা রিণেসাঁস যুগ অপেক্ষা গ্রীক্ যুগের সঙ্গেই নিকটতর হয়েছে বল্‌তে হবে; কারণ এ দু'টি আর্টই এক হিসাবে ঐক্যের দিকে অগ্রসর হয়েছে। কিন্তু তা' এক শ্রেণীর বা নিয়মের ঐক্য নয়। গ্রীকযুগ ঐক্যেরই ঐক্য দিতে চেষ্টা করেছে, আধুনিক যুগ বৈচিত্র্যের সুসঙ্গত ঐক্যবিধানের চেষ্টা করেছে।[২]

ওয়াগনারই প্রথম এই সৌন্দর্য্যের সমন্বয়বাদের (Aesthetic Synthesis) দিকে সকলের

১ La Fontaine.

২ The movement in the theatre to-day is more Greek than Renaissance owing to its feeling for Unity. But the Unity sought is not the same. For whereas the Greek sought Unity of Unity and obtained it the moderns are seeking unity of variety.—H. Carter.

মন আকৃষ্ট করেন। নাট্য, গীতি, আবৃত্তি, আলোকপাত, বর্ণবিক্ষেপ, অভিনয় প্রভৃতি সমস্ত ব্যাপারের ভিতর একটা ব্যাপকতর সর্ব্বগ্রাহী যোগ ও সমন্বয় সাধন করার কল্পনা ওয়াগ্‌নার থেকেই সুরু হয়েছে বল্‌তে হবে। যা'কে ইউরোপের নাটকীয় আর্টের ভাষায় 'ষ্টাইলিজেস্‌ন্' (Stylisation) ও সমন্বয় (Synthesis) বলা হয় তার মানেই হচ্ছে এই। শ্রেষ্ঠ ভাবুক মিঃ মাইআরহোলট্ এ'কে লক্ষ্য করেই বলেছেন যে রীতি বা Style (Mr. Meirholdt) দেওয়ার মানে হচ্ছে যতরকম আনুষঙ্গিক উপায় সম্ভব সব কিছু দিয়ে কোন সময়ের বা ঘটনার ভিতরকার একটা গভীর ঐক্যকে প্রস্ফুটিত করা—যা'তে করে' সুন্দর কলাসৃষ্টির অন্তর্নিহিত মূল কথাটি ব্যক্ত করা হয়।[১]

তা' ছাড়া এ' ভাব থেকে মধ্য ইউরোপীয় থিয়েটারগুলিতে আরও একটা মিলনের ভাব এসে পড়ছে যা' এখনও ইংলণ্ডের দ্বৈপায়ন নাট্যমঞ্চে সঞ্চারিত হয় নি। তা' হচ্ছে "Art of Ensemble" বা সুসঙ্গতির আর্ট; নাট্যমঞ্চে, অভিনয়, দৃশ্যপট, সঙ্গীত ও অভিনেতৃগণকে একই ভাবে একই দিকে ও লক্ষ্যে চালাবার একটা প্রবল চেষ্টা। কা'কেও কিছু বাড়িয়ে তোলা হবে না, কোন অভিনেতাকেও নয়, সঙ্গীতকেও নয়, দৃশ্যকেও নয়। সব কিছুকেই সমান সঙ্গতি রক্ষা করে' চল্‌তে হবে। নায়কের খাতিরে অন্য কা'কেও ছোট করা হবে না, ওস্তাদকে বড় কর্‌বার জন্য কোথাও কিছু থম্‌কে যাবে না। সকলকেই পরস্পরের পরিমাণ রক্ষা করতে হ'বে, যা'তে সমস্ত নাটক সুসঙ্গত ও পর্য্যাপ্ত হবে। এ'কে দার্শনিক ভাষার অনুকরণে নাটকীয় কর্তৃশক্তি বা Will of the Drama নাম দেওয়া হয়েছে। নাটকের এই মননকে সম্পূর্ণ ভাবেই বিকশিত করতে হবে, কোন অংশকে বাড়িয়ে সমগ্রকে ক্ষুণ্ণ কর্‌লে চল্‌বে না। জার্ম্মাণ ফরাসী ও রু'ষ নাটকে এই ভাবটির প্রতিষ্ঠা হ'য়ে গেছে। সঙ্গে সঙ্গে ষ্টার বা নায়ক অভিনেতাদের করতালি ও বাহবা লাভের দিনও চলে গেছে। ব্রাহ্‌ম (Brahm) সম্বন্ধে বলা হয়েছে যে তিনি খুব দৃঢ় ভাবেই মনস্তত্ব মূলক সমত্ব[২] প্রতিষ্ঠার চেষ্টা করেন এবং সেজন্য অতি ছোট ছোট অংশ গুলিও (Part) যোগ্যতম লোককে দিয়ে অভিনয় করবার চেষ্টা করেন। ব্রাহ্‌মের তত্ত্বাবধানে কোন অভিনেতাকে রঙ্গমঞ্চের ব্যক্তিত্বে বাড়িয়ে তোলা হ'ত না, নাট্যকারদের কর্তৃশক্তির নিকট নত রাখা হত। সামান্য ও সাধারণ আসবাব প্রভৃতিকেও সমগ্রসৌষ্ঠবের খাতিরে পরিচালকের ভাব-ধারার সঙ্গে সুর রক্ষা করে চল্‌তে হ'ত। এইরূপে ব্রাহ্‌ম নাটকের প্রবল শক্তিকে সুপ্রতিষ্ঠিত করে নাট্য-মঞ্চকে শিক্ষা ও চর্চ্চার উচ্চতম কেন্দ্র করে' তোলেন। ব্রাহ্‌ম এ সমন্বয়কে আশ্চর্য্যরূপে সফল করেছিলেন। ক্রমশঃ তারই আদর্শে প্রত্যেক নাটককে সমগ্র ভাবে দেখ্‌বার চেষ্টা করা হয়েছে এবং

১ By the Stylisation of a period or a phenomenon I mean the use of all means that bring out the inner synthesis of a period or phenomenon and that enable the latent characteristics of artistic works to be clearly presented.

২ Psychological Uniformity.

কোন অংশকেই বাড়িয়ে তোলা হয়নি। এরূপে অভিনয়ে নাটকে বৈচিত্র্যের ঐক্য (collective will) সুপ্রতিষ্ঠিত হয়। কোন শ্রেষ্ঠ ইংরাজ লেখক স্পষ্টই এ' প্রণালীর শ্রেষ্ঠতা স্বীকার করেছেন। তিনি বলেন নাট্যে সুসঙ্গতির চেষ্টা ইংলণ্ডের এক-লোকো-ব্যাপার (one-man-system) থেকে অনেক উঁচু ব্যাপার। তাতে চিহ্নিত অভিনেতারা (stars) ষ্টেজের করতালি ও আলো, ষোল আনা দখল করতে পারে না; অভিনেতাদের ষ্টেজের কেন্দ্র ভাগ দখল করতে লড়াই করতে হয় না, প্রসিদ্ধ অভিনেতা ও অভিনেত্রীর উপরেই মাত্র সবদিক থেকে নাটকের প্রখর আলো পড়ে না।

ইউরোপের নাটকীয় আর্টের এই সমস্ত আদর্শ ও ভাবের ভিতর দিয়ে যারা কখনও অগ্রসর হয়েছেন তাঁ'দের পক্ষে বাংলা দেশের রঙ্গমঞ্চগুলি, ভাবের ইতরতা ও আর্টের দৈন্যের দিক্ থেকে—অন্যান্য দিক্ ছেড়ে দিলেও—কতটা দুঃসহ, কল্পনা করা কঠিন হবে না। বস্তুতঃ ওসব মঞ্চে এ দেশের খাঁটি পুতুলনাচ ব্যবস্থা করাই ভাল; তা'তে কল্পনা আঘাত পাবে না রুচিও মথিত হবে না। তা'তে স্বভাববাদ বা বাস্তববাদ সম্ভব না হ'লেও সিম্বলিজম বা সঙ্কেতের কাজ ভাল চল্‌বে। সে চেষ্টাও এ দেশে পুতুল দিয়ে যতটা সম্ভব হবে মানুষের দ্বারা ততটা হবে না, কারণ পুতুলের পক্ষে চালাক হ'য়ে সব মাটি করা সম্ভব নয়।

দেখা যাচ্ছে আধুনিক নাটকের রসধারার মূলের সঙ্গে গ্রীক নাটকের প্রবল বিরোধটি ক্রমশঃ ধরা পড়েছে। গ্রীক নাটককে মানবরসাত্মক বা humanistic বল্‌লেও তা' আধুনিক কালের মানবরস নয়, যদিও তা'কে ও'রকম ব্যাখ্যা দেওয়ার চেষ্টা হয়েছে। গ্রীক নাটকের সঙ্গে প্রাচীন গ্রীসের ধর্ম্মগত জটিল রীতিনীতি ও আচারের গূঢ় ও গভীর যোগ আছে এবং সে জন্য তা' উপভোগ করবার প্রণালীও অন্য রকমের ছিল। কোন লেখক বলেন, আজকালকার নাটক আমরা যে ভাবে দেখি, সেকালে গ্রীকদের চোখে তেমনি ভাবে গ্রীক নাটক কখনও দেখা দেয়নি। গ্রীক নাটক চিরকালই গতি ও স্বরের উপর নির্ভর করেছে। সামাজিক ও ধর্ম্মগত উৎসব কিম্বা মন্দিরে অর্চ্চনাদি উপলক্ষ্যে সমবেত বিরাট জনতার সাম্‌নে এই নাট্য-কথা গতি ও স্বরের ভিতর দিয়ে উপস্থিত করা হ'ত। ডাই-ও-নিসিয়াস্ ছিলেন এ ব্যাপারের অধিষ্ঠাতৃদেবতা এবং তাঁর উৎসব উপলক্ষ্যেই নাটকের অনুষ্ঠান হ'ত। এ'র ভিতর অন্য কোন বস্তুবাদ বা ব্যাখ্যা ছিল না। এযুগের সঙ্গে কোনরূপ যথার্থ সম্পর্ক প্রাচীন ধর্ম্মাচারাচ্ছন্ন আর্টের ভিতর খুঁজতে চেষ্টা করা বৃথা। রিনেসাঁস ছেড়ে' গ্রীক আর্টকে পিতৃত্ব দান করার চেষ্টাও অলীক।

মানবজীবন ও চরিত্র এবং বিশেষতঃ নাটকের উদ্দেশ্য সম্বন্ধে প্রাচীন নাটক ও আধুনিক নাটকের গোড়াতেই একটা প্রবল ভেদ আছে। সাধারণতঃ বিয়োগান্ত উচ্চ রকমের নাটকগুলি গভীর সামাজিক কারণে নানা সময়ে রচিত হ'য়ে থাকে। ইডিপাস[১] এক শ্রেণীর ঘটনাব্যূহ

১ Oedipus.

থেকে সৃষ্ট হয়েছে, 'কিং লিয়ার'[১] অন্যরকম ঘটনাপুঞ্জকে জাগ্রত করে' স্বরূপ পেয়েছে। প্রত্যেকেরই স্বতন্ত্র ও স্বাধীন নাটকীয় ভিত্তি ছিল। নাটকের গঠন, ভাবাবেগ, অভিনয় ও ব্যাখ্যা নানা জাতিতে নানা কালে, নানা শিক্ষা ও চর্চ্চার বিভিন্নতার ভিতর সৃষ্ট হয়েছে।

আধুনিক কালে চৈনিক, জাপানী, গ্রীক বা সেক্সপীয়রীয় নাটকের অভিনয় অনেকে উপভোগ করছে সন্দেহ নেই। তার কারণ হচ্ছে রাইনহার্টের মত লোক তা'তে আধুনিককালের ভাবাবেশ ও চরিতকথা নিবিষ্ট করে' প্রাচীনকালের বিচিত্র ভাবগুলিকে বর্জ্জন করতে পেরেছেন। এ শ্রেণীর প্রত্যেক নাটকই হচ্ছে একটা নূতন সৃষ্টি, গোড়াকার খাঁটি ব্যাপার নয়। জিনিষটা এ হিসাবে ভেজাল—খাঁটি নয়।

প্রি-র‍্যাফেলাইট আর্ট সম্বন্ধে রাস্‌কিনের প্রবল সমর্থনও পণ্ডশ্রমে পরিণত হয়েছিল। কারণ খাঁটি সৃষ্টির প্রাণপদার্থের দিকে প্রত্যাবর্ত্তন, এ'র মূলে নেই। কোন আলোচক বলেছেন প্রকৃতিকে যদি পেরেক দিয়ে বিদ্ধ ও নিঃস্পন্দ করে' অপরিবর্ত্তনীয় অংশগুলি আঁকা সম্ভব হয় তবে প্রি-র‍্যাফেলাইটরা সফল হয়েছিল।[২]

কথা হচ্ছে সৃষ্টিকে আড়ষ্ট ও যন্ত্রবদ্ধ করা যায় কি না, বজ্রমুষ্টির আয়ত্ত করা যায় কি না। বার্গসঁ সৃষ্টিকে প্রতিমুহূর্ত্তের পরিবর্ত্তনের (change) উপর নিহিত মনে করেন—সৃষ্টির মধ্যে পরিবর্ত্তনটাকেই একটা মুখ্য ও বড় রকমেই সত্য মনে করেন—এই পরিবর্ত্তনের ভাব যদি উদ্দীপ্ত করা না যায় তবে সৃষ্টিকে সত্যভাবে গ্রহণ কি করে হল? বাস্তবিক এই তরুণ কলাচেষ্টা মাত্র পাঁচ বছর টিঁকেছিল (১৮৪৮ খ্রীঃ হ'তে ১৮৫৩ খ্রীঃ)। তা'র পরে আর কেউ পি, আর, বি,[৩] অক্ষর গুলি নিজের নামের সঙ্গে যুক্ত করেনি। দেখা যাচ্ছে প্রাথমিক বা মধ্য-ভিক্টোরিয় যুগের 'আধুনিকতা' কোন সুসম্বদ্ধ তত্ত্বের উপর প্রতিষ্ঠিত ছিল না। এ জন্য এ'কালে তা'র কোন মতামত স্থায়ী হ'তে পারে নি। প্রি-র‍্যাফেলাইটদের আর একটা উদ্দেশ্য ছিল আদর্শরূপ বা টাইপ (type) সৃষ্টি করা। অবশ্য এই বিচিত্রতা ও বিচ্ছিন্নতার যুগে যথার্থ যুগ-চিত্র (type) আঁক্‌তে পার্‌লে এবং তার প্রতিষ্ঠা করতে পার্‌লে একটা বড় রকমের কাজ হ'ত। কিন্তু এ শ্রেণীর কলা সে দিকে যায় নি। চল্‌তি চিত্র ও দৃশ্য আঁক্‌লেই আদর্শ আঁকা হয় না বরং ঠিক উল্টো। খুঁটি নাটি এঁকে এ' কাজ হয় না, খুঁটি নাটি বাদ্ দেওয়াই এ'তে প্রধান ব্যাপার। সে হিসাবে, আদর্শ সৃষ্টি মোটেই বস্তুতন্ত্র ব্যাপার নয়।

আশীরীয়, মিশরীয়, গ্রীক ও ভারতীয় আর্টের আদর্শ মুখ্য ভাব ও বস্তুর ধারাকে আশ্রয় করে' রচিত হয়েছে। যা' সাময়িক তা'কে নয়, বস্তুচিত্রের যা' অপরিহার্য্য (essential) তা' নিয়েই

১ King Lear.

২ "And so far as it was possible as it were to mail nature down to record her most permanent parts these Pre-Raphaelites succeeded." Huefler. ৩ P. R. B.

আদর্শ সৃষ্টি সম্ভব হয়েছে। গ্রীক আর্টে টিনিয়ার এপলো মূর্ত্তি, মিশরীয় আর্টে সম্রাট খেফ্রেনের মূর্ত্তি, চীনের কুও-ঝু[১] মূর্ত্তি, পারসিক শিল্পে সম্রাট প্রথম সাপুরের মূর্ত্তি প্রভৃতি কারও আস্ত ও অক্ষত মূর্ত্তি নয়। এমন কি গ্রীক আর্টে পার্থিনামের মূর্ত্তিগুলোও যথার্থ গ্রীক্‌দের অনুকরণে হয় নি। এরিষ্টফেনিস্‌ পাঠে দেখা যায় আথেন্সের মেয়েরা লেস্‌ ব্যবহার করত, উঁচু জুতো পরত, চুলে হল্‌দে রঙ্‌ দিত, মুখেও রঙ্‌ দিত; মোট কথা ফ্যাসনের ধার খুবই ধারত।

কলাচেষ্টাকে আধুনিক কালের ভাব ও ঘটনাতে নিবদ্ধ করা উচিত,—এই সাম্প্রতিক মতামতও বেশী দিন স্থায়ী হয় নি। চিত্র ও কাব্যে কেবল আধুনিক ঘটনাও বস্তুব্যঞ্জনাতে পর্য্যবসিত করা উচিত এরূপ মত এ কালে আর চল্‌ছে না। অস্কার ওয়াইল্ড্‌[২] ত' ঠিক বিপরীত মত পোষণ করেন। তিনি বলেন বর্ত্তমানের ঘটনা নিয়ে উচ্চতর কলা হ'তে পারে না। শিল্পের দিক থেকে ও যা' বর্ত্তমান—যা'কে জীবন বলা যেতে পারে—তা' অপূর্ণ। আমাদের অভিজ্ঞতার তৃপ্তি ও পরিপূর্ত্তির জন্য জীবনকে পরমার্থ মনে করা বৃথা। এই জীবনের ঘটনাপুঞ্জ সঙ্কুচিত, প্রকাশ অসংলগ্ন এবং আকার ও প্রাণের ভিতর কোন সংহত সামঞ্জস্য নেই—যা'তে করে' শিল্পের দিক্‌ থেকে আলোচক ও ভাবুকদের তৃপ্তি হ'তে পারে। আধুনিক যুগের অন্যতম শ্রেষ্ঠ কাল্পনিক, কবিবর ইয়েট্‌সও বলেন, "বর্ত্তমানের ঘটনা অপেক্ষা সুদূরের ঘটনাই কল্পনাকে প্রাচুর্য্য দেয়।"[৩] এক জায়গায় অস্কার ওয়াইল্ড বলেন:—"যত খারাপ ও দুর্ব্বল আর্ট, বর্ত্তমান জীবন ও সৃষ্টির প্রতি এক চোখো দৃষ্টিপাতে সম্ভব হয়েছে। জীবন ও সৃষ্টিকে আর্টে উপকরণ হিসাবে ব্যবহার করা যেতে পারে কিন্তু তা'কে কাজে খাটাবার আগে রম্যকলার বিশিষ্ট নিয়মবিধির মধ্যে এনে' তা'কে রূপান্তরিত করতে হয়। যে মুহূর্ত্তে কলালীলা কল্পনামূলক উপকরণসম্ভারকে বর্জ্জন করে, সে মুহূর্ত্তে আর কিছুই থাকে না। প্রত্যেক আর্টিষ্টকে দু'টি জিনিষ দূরে রেখে চল্‌তে হয়—আধুনিক রূপ ও আধুনিক বিষয়। আমরা উনবিংশ শতাব্দীতে বাস করি বলে' এই শতাব্দী ছাড়া অন্য যে কোন শতাব্দীই শিল্পের বিষয়ীভূত হ'তে পারে।" এ জন্য ব্লেক[৪] বলেছেন:—"The best wine is the oldest, the best water is the newest" অর্থাৎ সুরা বিচার করতে গেলে সব চেয়ে বেশী পুরাতনকে ভাল বল্‌তে হয়, জলের বিচার করতে হলে সব চেয়ে বেশী নূতন ও টাট্‌কাই ভাল। এ'র মানে হচ্ছে উপস্থিত ঘটনা বিচার করতে হ'লে বর্ত্তমানের ইন্দ্রিয়জগতের উপর সব চেয়ে বেশী নির্ভর করতে হয়, কিন্তু গভীর ভাবাবেশ যত পুরাণ হয় ততই ভাল; তা' হ'লে স্মৃতির বৈচিত্র্যে সৌন্দর্য্যের মাদকতা ঘনীভূত হয়।

১ Kuo-Tzu-I ২ Oscar Wilde.

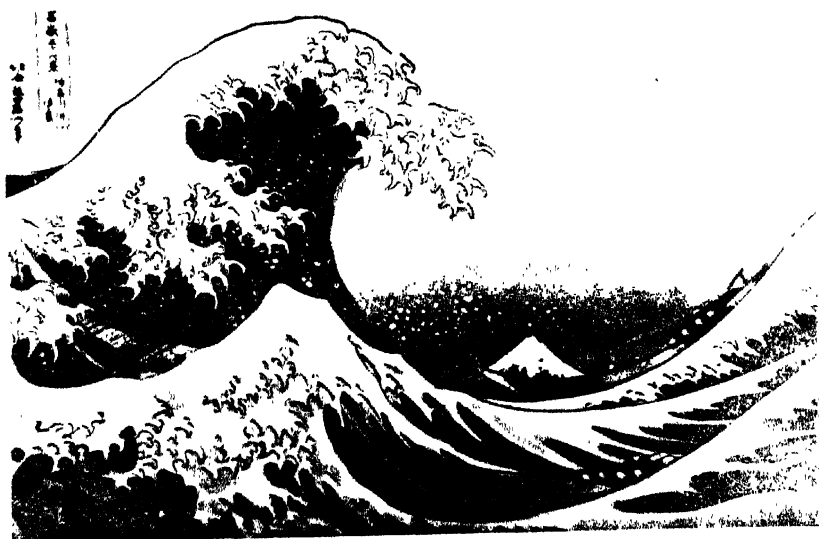
৩ So far from the discussion of our interests and the immediate circumstances of our life being the most moving to the imagination it is what is old and far-off, that stirs us the most deeply. W. B. Yeats. "Discoveries," ৪ Blake's The marriage of Heaven and Hell.

স্বভাববাদের বর্ত্তমান ইতিহাস এই ভাবে পর্য্যবসিত হয়েছে। তা' অপ্রচুর ও অসংলগ্ন বলে' এ প্রসঙ্গে নূতনভাবে সব প্রশ্নগুলি আবার আলোচিত হয়েছে। প্রকৃতিকে ভাবের হিমাদ্রিচূড়া থেকে বিচ্যুত করে' কলাকেলির শীর্ষেই সম্রাটের হীরক-খচিত জয়মুকুট দেওয়া হয়েছে। প্রশ্ন হয়েছে, স্বভাব কা'কে বলে? প্রকৃতি বড় না আর্ট বড়? অতি সুস্পষ্ট উত্তর পাওয়া গেছে। প্রকৃতির আবহাওয়ায় আমাদের শিক্ষা হয় নি, আমরাই প্রকৃতিকে জীবন দান করেছি। প্রকৃতি আমাদেরই মনের তৈরী জিনিস, আমাদের মনোরাজ্যেই সৃষ্টির জন্ম। আমরা যে ভাবে দেখ্‌ছি ও ভাব্‌ছি বস্তুপর্য্যায় সেই রকম একটা ধর্ম্ম পেয়েছে। আমরা যে ভাবে দেখ্‌ছি সেটা আমরা যে শ্রেণীর কলাসৃষ্টির ভিতর শিক্ষিত ও পুষ্ট হয়েছি তা'র উপর নির্ভর করে। কাজেই এ যুগ অনুভব করছে শিল্প সৃষ্টিকে অনুসরণ করে না; প্রকৃতিই আর্টকে অনুসরণ করছে। সাহিত্য, সঙ্গীত, চিত্র ও নানা কলার রম্যজালের ভিতর দিয়ে জগৎ প্রস্ফুট ও প্রসাধিত হয়ে আমাদের চোখে পড়্‌ছে। হৃদয়-মৃণালের উপরই সৃষ্টির আরক্ত শতদল বিকশিত হয়েছে। এ জন্যই বলা হয়ে থাকে উনবিংশ শতাব্দী ব্যালজ্যাকের[১] সৃষ্টি। কোন লেখক বলেছিলেন ব্যালজ্যাকের গ্রন্থাদিতে যে সব চরিত্র ও চিত্র দেখ্‌তে পাওয়া যায় তার তুলনায় পরিচিত মানবজীবন ও ঘটনাপর্য্যায় রসহীন ও স্বাদহীন মনে হ'ত। ব্যালজ্যাকের সাহিত্য ভবিষ্যযুগের সমস্ত বৈচিত্র্য মনন করে' সমাজকে আদ্যোপান্ত তাঁরই আদর্শে রূপান্তরিত করে' ফেলে।

নীট্‌সে একজায়গায় চমৎকারভাবে একথাটি বলেছেন:—"মানুষ ভাব্‌ছে, দুনিয়া সৌন্দর্য্যে ওতপ্রোত হয়ে' আছে—কিন্তু সে ভুলে যায় যে তার কারণ সে নিজেই। সে নিজেই তা'কে সৌন্দর্য্যে অভিষিক্ত করেছে.........বাস্তবিক, মানুষ সৃষ্টিপর্য্যায়ে নিজের ছবিই দেখে, নিজের অনুরূপ হ'লেই তা'কে সুন্দর মনে করে। সংসার কি বাস্তবিক সুন্দর?—মানুষ মনে করে বলেই তা' সুন্দর। মানুষ তাকে মানবরসে পূর্ণ করেছে—এই হচ্ছে কথা।"[২] এজন্যই বলা হয়েছে বর্ত্তমানের স্বভাববাদে সম্প্রতি আর গোঁড়ামি নেই—ভাবরাজ্যে উহার আধিপত্য সঙ্কীর্ণ হয়ে গেছে। যে সমস্ত কারণে তা' হয়েছে সে সমস্ত, আর্ট ও আর্টের অনুশীলনে নানা গভীর ও ব্যাপক প্রশ্ন তুলেছে,—যা' কোন ভাবুকের পক্ষে কোন খাতিরে অশ্রদ্ধা করা সম্ভব নয়। সম্প্রতি 'আধুনিক' বল্‌তে বস্তুবাদীকেই মাত্র বোঝায় না। আধুনিক সাহিত্য ও চিত্রশিল্প নানা রস ও ফলভারে পূর্ণ হয়ে' জীবনযাত্রার যে বিচিত্র পাথেয় সংগ্রহ করেছে, সব কিছুই কল্পনায় জাগ্রত হয়ে উঠে।

১ Balzac. ২ "Man believes the world itself to be overcharged with beauty, he forgets that he is the cause of it. He alone has endowed it with beauty. In reality man mirrors himself in things; he counts everything beautiful which reflects his likeness......Is the world beautiful?—Just because man thinks it is. Man has humanised it after all!" The Twilight of the Idols. Nietzche.

গুয়েরনিকা।

।পিকাসো।

এ যুগে সোণালি পরীর পাখা থেকে নেবে ঘরে ফিরে' আসার যে কথা হয়েছে হয়ত তা' ঠিক। কিন্তু ঘরের ভিতরও সোণালি রঙের অপরূপ আলো এসে পড়েছে। ঘরের ভিতর নানা বিচিত্রতা, নানা সমস্যার ভিতর দিয়ে ঢুকে' পড়েছে। এই সমস্ত সমস্যার কোন কূল' পাওয়া যাচ্ছে না বলে' মানবচিত্ত কখনও সাম্‌নে কখনও বা পেছনে দৃষ্টিপাত করে' জীবনের গভীরতম দ্বারে আঘাত করতে আরম্ভ করেছে। ঘরে যা' পেয়েছে তা' হয়ত অতি সামান্য বলে' বহু যুগ ও কালের পসরায় তা'কে পূর্ণ করা হয়েছে। বস্তুবাদের তুহিন শীতলতা হৃদয়কে জীর্ণ ও শুষ্ক করে' এমনি করে নববসন্তের উন্মাদনার জন্য প্রস্তুত করে' এসেছে। পত্রপুষ্প ও ছায়াচ্ছন্ন ভাবকুঞ্জ একেবারে শীর্ণ হয়েছিল বলেই আবার দক্ষিণ হাওয়ার সূচনায় কাব্য, চিত্র ও সমগ্র কলারাজ্য অশ্রুতপূর্ব্ব কাকলিতে পূর্ণ হয়ে গেছে! এ জন্যই কবিবর ইয়েট্‌স্ এক জায়গায় বলেছেন, এ যুগে সাহিত্যের পক্ষে দুটি পথ আছে; একটা হচ্ছে ঊর্দ্ধদিকে ও ভেয়ারহায়েরী [১] ম্যালারমে [২] ও মেটারলিঙ্কের মত কবির গভীরতর পেলব ও সূক্ষ্ম কল্পনায়, মার্জ্জিত ও সুশিক্ষিত ভাবুকদের মধ্যে একটা নূতন বোঝাপড়া করা এবং একটা নূতন উচ্ছ্বাসের সৃষ্টি করা—যা' সাহিত্যকে ধর্ম্মে পরিণত করবে; কিম্বা নীচের দিকে আত্মাকে বহন করে' নিয়ে যাওয়া এবং সব কিছু শুধু সহজ ও স্পষ্টভাবে জমাট্ করা। একটা হচ্ছে বিহগের দূর প্রয়াণের মত, ক্রমশঃ যা' চোখের দৃষ্টির বাইরে চলে যায়; আর একটা হচ্ছে মালবোঝাই বাজারের গাড়ীর গতির মত!

কাব্যে ও কলায় নূতন পথ আবিষ্কারের চেষ্টা হয়েছে। কাব্যে ও চিত্রে মন অতি গভীর ভাবস্তরে যাতায়াত করতে চেষ্টা করছে যা' প্রকাশ করবার এক মাত্র উপায় হচ্ছে সঙ্কেত, সিম্বল, রূপক বা কোন নূতন পদ্ধতি ও কন্‌ভেন্‌সন। মধ্যযুগের ভাবস্তরগুলির উপর আবার বহুকাল পরে আলোকপাত করা হয়েছে। প্রত্নতত্ত্ব ও অধ্যয়ন, ভাবের দিক্ থেকে মিসর, চীন ও জাপান প্রভৃতির চিত্র ও কাব্যের সঙ্গে নূতন সামাজিকতা সৃষ্টি করেছে এবং তা'তে ইউরোপ উচ্চতর মননের অধিকারী হয়েছে। এবং সব চেয়ে বেশী, ইউরোপীয় সাহিত্যে, এসিয়া ও ইউরোপের মধ্যবর্ত্তী ও উভয়ধর্ম্মী, নিপিষ্ট রুষিয়ার নিঃশব্দ, ক্রন্দন-বিদ্ধ অতলস্পর্শ অন্তর থেকে সাহিত্যের ভিতর দিয়ে যে অপরূপ বেদনার পরিচয় পাওয়া গেছে তা'র ঐশ্বর্য্য সসম্ভ্রমে দেখে ইউরোপ বিস্মিত হয়ে' গেছে। রুষীয় চিত্ত গভীরভাবে আন্দোলিত হয়েছে, এজন্য তা'তে বিচিত্র সম্পদ্ সৃষ্ট হয়েছে। রূপক ও সঙ্কেতাত্মক কাব্য ও নাটক, রুষিয়া থেকে নূতন রূপ পরিগ্রহ করেছে যা' অন্য কোথাও সম্ভব হয়নি। রুষীয় নাট্যকারেরা প্রচুর সাহসের সঙ্গে মনস্তত্ত্বমূলক বা প্যানসাইক নাটক ও মঞ্চ সৃষ্টির জন্য বিশেষভাবে উদ্‌গ্রীব হয়েছে। মেটারলিঙ্কের মত এণ্ড্রিয়েফও শুধু বাইরের গতি ও কর্ম্মচেষ্টার ব্যঞ্জনায় নাটককে

১ Verhaeren Emile. ২ Mallarme.

পর্য্যবসিত করতে চায়নি।[১] মানবের যাবতীয় অধ্যাত্ম প্রশ্ন ও অন্তরের বার্ত্তাকে রূপায়িত করে' বিশ্বজনবোধ্য করবার চেষ্টা করেছে।

কিন্তু যে সমস্ত সঙ্কেত ও সিম্বলের সাহায্যে বা রূপক-প্রয়োগে আত্মার গভীর প্রশ্নগুলি প্রস্ফুট করার চেষ্টা হয়েছে তা' অপ্রচুর ও দুর্ব্বোধ্য হয়ে' পড়েছে কারণ সে সমস্ত সাধারণের আধ্যাত্মিক বা সামাজিক জীবনের উপর প্রতিষ্ঠিত নয়। সে সব ব্যক্তিগত—প্রাচীন রূপকাদির বা গূঢ় সঙ্কেতাদির মত সমগ্র জাতির আচার ও অর্চ্চনা কিম্বা ধ্যানধারণার উপর নিহিত নয়। এণ্ড্রিয়েফের 'মানবজীবন' নাটকখানি যখন প্রথম প্রকাশিত হয় তখন বইখানি সিম্বলিজম, ও রূপকের বাড়াবাড়ি, এবং দুর্ব্বোধ্যতার জন্যই বিশেষ ভাবে সমালোচিত হয়। রূপক বা সঙ্কেত নূতন হ'লে এ বিপদ অবশ্যম্ভাবী। যে সমস্ত নাটক উপাখ্যানের কল্পনাকৌশলে গ্রথিত—যেমন মেটারলিঙ্কের কোন কোন সুপরিচিত রচনা—সেগুলি অনেকটা হৃদয়গ্রাহী হ'তে পারে। কিন্তু এণ্ড্রিয়েফের নাটকের রূপকপর্য্যায় রুষচিত্তের গভীর অন্ধকার গুহার মতই রুষীয়দেরই দুর্লক্ষ্য মনে হয়েছে। মেটারলিঙ্কের 'লোয়াসো ব্লু'[২] বা 'নীলপাখী' ও 'লে আভাগ্লে'[৩] বা 'দৃষ্টিহীনের' ভিতরকার রূপক মোটেই সে শ্রেণীর নয়; যদিও অনেকে তা'র নানা দুর্ব্বোধ্য ব্যাখ্যা দেবার চেষ্টা করেছে।

মেটারলিঙ্কও বাক্যহীন নাটকের অন্যতম কাল্পনিক। মেটারলিঙ্কের আধ্যাত্মিক নাটক[৪] সম্বন্ধে এমিলে ফোগে বলেন:—মেটারলিঙ্ক প্রাণপণ চেষ্টা করে' এমন একটি নাট্যমঞ্চ প্রতিষ্ঠার চেষ্টা করেছেন যা'তে কর্ম্মপ্রবাহ বা কোন রকমের উত্তেজনা থাকবে না, যা' শুধু মানবাত্মার গভীরতম প্রদেশের প্রশান্ততা, এবং ধীর ও নিঃশব্দ রহস্যপর্য্যায়কে প্রকাশ করবে। এ শ্রেণীর নাটককে মেটারলিঙ্ক 'static' নাম দিয়েছেন।

এইরূপ ইউরোপে হৃদয়বৈচিত্র্যের সঙ্গে সঙ্গে কলা বিচিত্র হয়ে উঠেছে। আধুনিক ইউরোপ মেটারলিঙ্ককে নিজের বলে' দাবী করে অথচ তা'কে কবির বা সাহিত্যিকের কোন্ শ্রেণীর অন্তর্ভূত করবে তা' ঠিক করতে পারছে না। আধুনিক ইউরোপের চিত্তে যে বিচিত্রতা এসেছে মেটারলিঙ্কের ভিতর তার সব কিছুরই ছায়া পাওয়া যায়, কাজেই তা'কে কোন দলের ভিতর ফেলা মুস্কিল। তা' ছাড়া ইউরোপের সাহিত্যে যারা আধ্যাত্মিক প্রশ্নাদি নূতন ভাবে উপস্থিত করছেন মেটারলিঙ্ক তাদের মধ্যে একজন প্রধান। সমালোচকেরাও তাই স্বীকার করে।[৫]

১ In this respect Andreyeff is closely akin to Maeterlinck in whose plays dramatic collisions are not marked by external actions, but the problems that characterise the life of the soul with its premonitions, yearnings and searchings are brought in concrete forms before the footlights. V. V. Brusyanin.

২ L 'Oiseau Bleu. ৩ Les Aveugles. ৪ Static Theatre.

৫ He has helped to open a new era in the thought of Europe, the period of soul development which came as a reaction to the materialism that threatened to swamp the fields of modern philosophy. Macdonald Clark.

এণ্ড্রিয়েফ ও মেটারলিঙ্কের আদর্শ শুধু নাট্যকলাতেই পর্য্যবসিত হবে এরূপ মনে হয় না। উগ্রতর সাহসিক কল্পনাও হয়েছে। নাটক থেকে ঘটনাবাহুল্য ত্যাগ করে' অন্তর্জগতের চিত্র প্রতিষ্ঠার চেষ্টা হয়েছে। তার পর বহির্জগৎকে নাটকে গ্রহণ ও রূপান্তরিত করে' বৃহত্তর জগৎসৃষ্টির কল্পনাও হয়েছে। এবং পরিশেষে নাটকেরই খাতিরে, নাট্যে অভিনেতৃবর্গ এবং দৃশ্যকেও বর্জ্জন করতে হবে এ কথাও উঠেছে।

ইউরোপের নাট্যশিল্পে গর্ডন ক্রেগের নাম সুপরিচিত। ক্রেগের নাটকীয় প্রতিভা, নাট্যসংক্রান্ত নানা প্রশ্ন ও ব্যাপার যে ভাবে চিন্তা করেছে তা' আলোচনা করতে হয়। গর্ডনক্রেগের বিশ্বনাট্য (Cosmic Drama) কল্পনা সম্বন্ধে কোন লেখক বলেন—"কখনও তিনি বলেন, বাস্তবিক নাট্য হচ্ছে বিশ্বনাট্য ; তা' নাট্যভূমির বাইরে জন্ম লাভ করে, এবং মঞ্চে প্রতিষ্ঠিত হয়ে' দর্শকদের বৃহত্তর জগতে নিয়ে যায় এবং ক্রমশঃ উচ্চতর বিশ্বানুভূতিরূপে দেখা দেয়।"[১] আবার কখনও বা ক্রেগ বলেছেন—"আমরা এখনও খাঁটি জায়গায় এসে পৌছতে পারি নি। গভীরতম রহস্যের ভিতর যে'তে হ'লে নাটক থেকে অভিনেতাদের নির্ব্বাসিত করতে হবে এবং নাটককে বাক্য ও শব্দহীন করে রূপক-পুতুল ব্যবহার করতে হবে।"[২]

এইরূপে ইউরোপের মন বস্তুবাদ ছেড়ে' এক অতি বিচিত্র জায়গায় এসে' পড়েছে। প্রাচীন রহস্যাদি ও শ্রেষ্ঠতম আর্টের গূঢ় ও গুপ্ত রহস্য, হৃদয়কন্দরের লুক্কায়িত অব্যক্ত ছায়ারাজ্যকে স্ফুটতর করে' সৌন্দর্য্যের নানা নূতন দ্বার উদ্‌ঘাটনের চেষ্টা করেছে। প্রাচীনদের মধ্যে সমানধর্ম্মও ও সমপ্রেরণার বার্ত্তা খোঁজা হচ্ছে।

এইজন্য ইংলণ্ডে কবিবর ব্লেকের কাব্য ও চিত্রের দিকে আধুনিক কালে একটা বিশেষ নজর পড়েছে দেখ্‌তে পাওয়া যায়। ব্লেকের সমসাময়িক লোকেরা তা'কে পাগল বলে' উড়িয়ে দিয়েছিল। কিন্তু আজকাল ইংলণ্ডের শ্রেষ্ঠ ভাবুকেরা তা'কে মাথায় তুলে' নিয়ে প্রশংসার ভাষা খুঁজে পাচ্ছে না। রসেটি ও সুইনবার্ণের মত হৃদয়বান্ লোকেরা ব্লেকের ম্যাজিকে মুগ্ধ হয়েছেন। রূপক ও রহস্যাদির গভীরতা ও প্রাচুর্য্যের জন্য ব্লেককে সুইডেনবরোর সঙ্গে তুলনা করা হয়েছে।[৩] অনেক রহস্যপ্রাণ শিল্পীই ব্লেক থেকে উপজীব্য সংগ্রহ করছে ; অনেকেই ব্লেকের

১ "The only drama is the Cosmic Drama and this is born outside the theatre, passes through the theatre and carries the spectator out of the theatre with it, reappearing in time in the form of an enlarged cosmic consciousness."

২ "There are tremendous things to be done. We have not yet got near the thing. Uber-marionettes and wordless plays and actorless dramas are the obvious steps to a far deeper mystery."

৩ There was in him, besides the beneficent wealth of Swedenborg, some touch of agliostro and the Freemasons. G. K. Chesterton.

কল্পনা নিজের বলেও চালাচ্ছে। কোন লেখক স্পষ্টই বলেন—"ব্লেকের চিত্রাদিতে নানা শিল্পীর চেষ্টা মনে আসে; ওয়াটস্‌, বার্ণ জোন্স্‌, পুভি-দ্য-স্যাভাঁনে, রবিন্‌সন্‌, অগাষ্টিন জন্‌, পোষ্ট-এক্স্‌প্রেশনিষ্ট সকলেরই ভাবের সূত্র ও ছায়া ব্লেকে পাওয়া যাবে। বাস্তবিক যে সব শিল্পীর কল্পনায় সাঙ্কেতিক বা বীরত্বমূলক চেষ্টার সম্পর্ক আছে, তাদের আভাষ ব্লেকে পাওয়া যাবে।[১]

ব্লেকের ভিতর একটা আদিম গূঢ় অপরিসীমতা আছে। ব্লেকের নূতন প্রভাবের মূল্য বুঝ্‌তে হ'লে ইউরোপের নানা যুগান্তরের সঙ্গে বর্ত্তমানের সম্পর্ক দেখ্‌তে হয়, কারণ যুগ হিসাবে ভাব্‌তে গেলে ব্লেককে, কালের একটা বিপরীত সৃষ্টি বলে হঠাৎ মনে হয়। যা'রা মনে করে, আধুনিক ইউরোপীয়ের রহস্যদীক্ষা বাইরে থেকে হয়েছে তাদের যুক্তি সমীচীন কি না এ প্রসঙ্গে সে প্রশ্নও উঠে। অষ্টাদশ শতাব্দীকে সাধারণতঃ যুক্তির (reason) ও স্বভাবের (nature) যুগ বলা হয়েছে। তা'র ভিতর ব্লেকের মত রহস্যতান্ত্রিক শিল্পী কি করে' সম্ভব হল এ প্রশ্ন উঠা স্বাভাবিক। এই প্রসঙ্গে এ যুগের রহস্যপ্রিয়তা বা মিষ্টিসিজম্‌, আধ্যাত্মিক ও নৈতিক সঙ্কেত বা রূপক প্রয়োগের উৎসাহ, যে একটা উড়ো ব্যাপার নয়, এ কথা কোন কোন ভাবুককে ভাল করেই বল্‌তে হয়েছে।

এইজন্য ইংলণ্ডের একজন শ্রেষ্ঠ ভাবুক ইউরোপের অন্তঃপ্রকৃতি সম্বন্ধে যা' বলেছেন তা আলোচনা কর্‌তে হচ্ছে। এই আলোচনার ফলে আধুনিক আর্টের নানা জটিলতা দূর হ'তে পারে। মিঃ চেষ্টারটন বলেন—"আধুনিক ইউরোপীয়ের ভিতরে তিনটি মানুষ লুকান আছে। প্রথমতঃ সে হচ্ছে খ্রীষ্টধর্ম্মী; খ্রীষ্টীয় ধর্ম্ম ও চার্চের মতামত—ভাল হোক্‌ মন্দ হোক্‌—সে দু' হাজার বছর পর্য্যন্ত মাথায় বহন করে' এসেছে। দ্বিতীয়তঃ সে হচ্ছে রোম্যান; নিয়মবিধিনিয়ন্ত্রিত রোমক প্রজাতন্ত্রের সে অন্যতম উত্তরাধিকারী ও নাগরিক—যে জন্য সম্রাট অপেক্ষাও তা'র গর্ব্ব অধিক। তৃতীয়তঃ তা'র ভিতর আদিম অরণ্যজীবীর জীবন-প্রেরণা আছে।"[২] উত্তরাধিকারিত্ব-সূত্রে এ তিনটি ভাব আধুনিক ইউরোপীয়ের ভিতর চলা ফেরা করছে।

মিঃ চেষ্টারটনের মতে খ্রীষ্টধর্ম্ম 'প্যাগানিজম্‌' বর্জ্জনের দোহাই দিয়ে পরোক্ষভাবে দেববাদের ভিতর দিয়ে প্যাগানদের অধিকাংশ সংস্কারই স্বীকার করে' নিয়েছিল।[৩] অষ্টাদশ শতাব্দীকে

১ Look through his illustrations and there spring forth the memories of Watts, Burne Jones. Puvis-de-chavannes, Robinson, Augustin John, Post-expressionist, in fact every artist of note, who has had anything to do with the imagination, symbolic or heroic.

২ "Every man of us to-day is three men. There is in every modern European three powers so distinct, as to be almost personal, the trinity of our earthly destiny." G. K. Chesterton.

৩ "Christianity called to a kind of clamorous resurrection all the old supernatural instincts of the forest and the hill."

যুক্তির (reason) প্রত্যাবর্ত্তনের কাল বলা হয়। এ যুগে রোমক ব্যবহারশাস্ত্রের বিধিব্যবস্থার প্রভাব বড় হয়ে দেখা দেয়। যে সমস্ত দেশে তা' বাস্তবিক গৃহীত হয়ে' মর্য্যাদা পেয়েছিল সেখানে বিপ্লবও হয়েছে। আইন সম্বন্ধে জ্ঞান যেখানে বেশী, অনুরক্তি প্রগাঢ় ছিল, সেখানে আন্দোলন এবং রাষ্ট্রীয় বিপ্লবও প্রচণ্ড হয়েছে। ইংলণ্ডে বিপ্লব হয়নি, তার মানে হচ্ছে সেখানে আইনকানুনের গভীর কোন বিধি (legal principle) সর্ব্বগ্রাহী হয়নি। এইজন্য উপরোক্ত লেখক এ বিষয়ে বিদ্রূপ করে' ইংলণ্ড ও মরোক্কোর অবস্থা এ বিষয়ে সমান ছিল বলেছেন।

উপরোক্ত দু'টি ভাবের প্রাবল্য থাক্‌লেও, তৃতীয় ভাবটিও কম প্রভাব বিস্তার করেনি। খ্রীষ্টীয় ভাব, প্যাগান ভাব ও আদিম আরণ্যভাবের ভিতর তৃতীয়টি নিঃশব্দে সঞ্চারিত হ'য়ে সমস্ত ধর্ম্ম ও বিধানের ভিতর একটা অসম্বন্ধ বৈচিত্র্য এনেছে। যা' কিছু রহস্যমন্ত্রাত্মক—তা' এই অজ্ঞাত আদিম যবনিকার ভিতর থেকে এসেছে।[১] অষ্টাদশ শতাব্দীকে বিশেষভাবে চার্চের বন্ধন থেকে স্বভাব ও যুক্তির স্বাতন্ত্র্যলাভের কাল বলা হয়েছে। কিন্তু উপরোক্ত আলোচকের মতে যুক্তির (reason) মুক্তির সঙ্গে অনেক কিছুই মুক্ত হয়েছে এবং তা'র ভিতর একটা পুরাতন অযৌক্তিক ব্যাপারও নির্ম্মুক্ত হয়েছে। স্বভাবের সঙ্গে সঙ্গে স্বভাবাতিরিক্তের এবং অস্বাভাবিকেরও মুক্তি ঘটেছে।[২] যা' কিছু গূঢ় ও মিষ্টিক ব্যাপার ছিল তা' এ সময় পুনর্জন্ম লাভ করে। ফ্রি ম্যাসন্‌রির প্রতিষ্ঠার কাল হচ্ছে এ সময়; মেস্‌মারও এই সময়ে সম্মোহনবিদ্যার প্রাধান্য ও যথার্থতা প্রমাণ করেন। অষ্টাদশ শতাব্দীর যুক্তিবাদ (rationalist movement) ধর্ম্ম ও আচারের ভিত্তিকে দুর্ব্বল করে ফেলে, এবং তা'তে করে' যাদুকরেরও (wizard) উত্থান ও প্রতিষ্ঠা হয়ে যায়।

এই আলোচনার মতামত যদি গ্রহণ করা যায়—তবে আধুনিক ইউরোপীয়ের মন্ত্রতন্ত্রও রহস্যানুরক্তির মূলে একটা গভীর কারণ আছে দেখ্‌তে পাওয়া যাবে; এবং এ কারণটি আছে বলে' ইউরোপীয়ের পক্ষে এযুগে আর্কিওলজির ভগ্ন যষ্টি ছেড়ে' ব্যাপকতর আত্মিক অনুভূতির সাহায্যে প্রাচ্য সাহিত্য ও কলা অনুধাবন সফল হয়েছে বল্‌তে হয়।

এসব কারণে, প্রাচীন ইউরোপ ও আধুনিক এসিয়ার কাব্য ও চিত্রকলার মধ্যে কতকগুলি সমানধর্ম্ম এযুগের চোখে বিশেষভাবে পড়েছে। প্রাচীন শিল্পে রূপক, রীতি, পদ্ধতি প্রভৃতি অতি বিস্তৃত জায়গা অধিকার করে ছিল। তা' ছাড়া এসিয়ার বংশনিষ্ঠশিল্পের বিশেষ বার্ত্তা ও অধ্যাত্মরাজ্যের মুখর রূপকপর্য্যায়ের উপরেও এই যুগসন্ধিতে দৃষ্টি পড়েছে। আর্ট ভবিষ্যতের সঙ্গে সম্পর্ক রাখতে

১ "This element appeared popularly in the eighteenth century in an extravagant but unmistakable shape—the element can be summed up in one word, Cagliostro. No other name is so adequate but if any one desires a nobler name, we may say Swedenborg."

২ It was not the release of the natural but also of the supernatural, and also, alas of the unnatural ! The heathen mystics hidden for two thousand years came out of their caverns and Freemasonry was founded. G. K. Chesterton.

চায় বলেই দেশ-কালের বিধৃতিসূত্রকে ঠিক করে নিতে হচ্ছে ও এজন্য অতীতের সঙ্গে সম্পর্কের হারাণ পথটি ঠিক করতে হচ্ছে। ভাবের পিতৃত্বের দাবী করতে হ'লে গৃহে বিদ্রোহের আবহাওয়া সঞ্চার করাটা ঠিক নয়—তাতে ভবিষ্যের মানস-পুত্রেরা বিদ্রোহী হয়ে উঠতে পারে। শুধু বর্ত্তমানের ভিতর কেউ আবদ্ধ থাকতে চায় না—তাতে বর্ত্তমানকেও জানা হয় না। এ শতাব্দীকে জান্‌তে হলে পূর্ব্ববর্ত্তী সমস্ত শতাব্দীগুলিকেও যে জানা দরকার এই সত্য সম্বন্ধে এ যুগ অন্ধ নয়। এই জন্য নূতন ভাবে আর্টের আবহমান কালের নানা অক্ষত ভাব-ধারা এবং প্রয়োগনৈপুণ্যের প্রতি এযুগের শ্রদ্ধার উদ্রেক হয়েছে।

ইউরোপে কেউ কেউ প্রাচীনদের অনুকরণ করে' আর্কেয়িক শিল্প বা প্রাচীন নাম দিয়ে চিত্রাঙ্কন আরম্ভ করেছিল। এ শিল্প আধুনিক মনের ধারার সঙ্গে কতটা সঙ্গতি রক্ষা করতে পেরেছে বলা কঠিন, কারণ শিল্পীরা মাঝ-পথে গিয়ে কোথাও দাঁড়ায়নি; প্রবল প্রেরণায় গিয়টোর [১] পদ্ধতি থেকে চিত্রধর্ম্ম গ্রহণ করেছে। চিত্রে সরলভাবে মূল ধর্ম্মের উপর জোর দিয়ে খুঁটিনাটি ত্যাগ করা, গথিক কারুকার্য্য ও চিত্রিত কাঁচের আদর্শ গ্রহণ করে' অলঙ্করণের জন্য নানা রকম নমুনাসংগ্রহ, এবং গূঢ়রহস্যাত্মক বিষয় নির্ব্বাচন—এসবের ভিতর, সেকালের আর্টের একটা বলিষ্ঠ প্রেরণার আনুকূল্য গ্রহণ করা—অতি প্রাচীন কলার বিশেষত্ব। প্রাচীন কলায় অনেকে একালে আনন্দ পাচ্ছে—এটাও একটা যুগধর্ম্ম বলতে হবে। কোন লেখক আর্কেয়িষ্টদের সম্বন্ধে বলেন—"তারা যা' কিছু দেখবার যোগ্য তা'ই দেখতে চেষ্টা করেছে; তা' শুধু বস্তুর দেখা বা ইন্দ্রিয়ের দেখায় পর্য্যবসিত হয়নি—একটা মহত্তর দৃষ্টি—অন্তরতম অধ্যাত্ম দৃষ্টি, এসব চিত্রে দেখতে পাওয়া যায়। সেটা শুধু যে আধ্যাত্মিক প্রসারতায় ব্যাপক তা' নয় আর্টের দিক থেকেও তা' বিপুল ও বিরাট্"।

তবে এটা ঠিক, বর্ত্তমানের অন্ধকূপকে জ্ঞান ও চর্চ্চার জন্য প্রচুর মনে করা আর সম্ভব হচ্ছে না এবং দেশ ও কাল নির্ম্মুক্ত সমুজ্জল বিরাট ভাবের রাজপথে বিচরণের পথ যে প্রশস্ত হয়েছে—তার প্রমাণও ক্রমশঃ প্রকট হয়ে উঠছে।

এজন্যই বংশধারা, সংস্কার, ট্রাডিসন, আবহাওয়ার সহজ আনুকূল্যের দিকে সকলেরই মনোযোগ আকৃষ্ট হয়েছে এবং সঙ্গে সঙ্গে যে সমস্ত দেশে শিল্পের চক্রবাল ফ্যাক্টরী বা কারখানায় পর্য্যবসতি হয়নি—সে সব দেশের আর্টকে ভাল করে' বোঝবার চেষ্টা হচ্ছে।

কলাচর্চ্চায় জন্ম ও বংশগত সংস্কারের (Heridity) স্থানটিও গভীরভাবে অধীত হচ্ছে। যা'কে অস্কার ওয়াইল্ড্ আমাদের পরিজ্ঞাত একমাত্র দেবতা [২] বলে আখ্যা দিয়েছেন, মানবজীবনে, তা'র কর্তৃত্ব যে কত বেশী তা' ভাল করেই আর্টে দেখা যাচ্ছে। বহির্জীবনে ও জগতে যা' মানবের স্বাধীনতা হরণ করেছে, আধ্যাত্মিক অন্তর্জগতকে তা' নানা বিভব ও সম্পদে পরিপূর্ণ করেছে। প্রাক্তন সংস্কার জীবনের যে দুর্ব্বোধ্য ছায়ামূর্ত্তিতে দেখা দেয়, তা'তে নানা অলঙ্করণ ও উপহারের

১ Giotto. ২ "The only one of the Gods whose real name we know."

করকা-কণাও দেখ্‌তে পাওয়া যায়। নানা অজ্ঞাত মনোরাজ্যের সম্পদ্, সূক্ষ্ম ভাবাবেশ, আরণ্য উৎসাহ, এবং মনের জড় ঔদাস্য নানা প্রতিরোধী ভাবসংগ্রহ প্রভৃতি বহু কালের অশরীরী মূর্ত্তি নিয়ে এসে' পড়ে। মনের দিক্ থেকে বহু জন্মের কল্পনা, স্বপ্ন, ভাবধারার সঙ্গে শোণিত-সম্পর্ক সামান্য ব্যাপার নয়—কল্পনার তাই ত' সম্পদ্, তাই ত' উপজীব্য।

সংস্কার ও বংশক্রমাহিত আর্টের মার্জ্জিত নৈপুণ্যের মূল্য এ যুগে সকলে ভাল করে' ভেবে' দেখ্‌ছে। বড় রকমের চিত্র, ভাস্কর্য্য বা স্থাপত্যের কথা ছেড়ে' দিলেও ছোটখাট শিল্পগুলির প্রেরণা ও প্রণালী দেখে অনেকে বিস্মিত হয়ে' যাচ্ছে। চীনের তাম্র-শিল্প বিশেষতঃ মৃৎ-শিল্প [১] জাপানের ভার্ণিসের কারুকার্য্য [২] এনামেল, লৌহ ও তাম্রশিল্প, ভারতের কাঠের, হাতীর দাঁতের কাজ, স্বর্ণ ও রৌপ্যের শিল্প, বস্ত্রশিল্প প্রভৃতি ইউরোপ বিশ্লেষণপ্রিয় বলে' ভাল করেই আলোচনা করছে। মিঃ জে, সি, ফার্গুসন বলেন, ইউরোপ বিশ্লেষণের দিক্ থেকে বিচার করে' আনন্দ পায় বলেই চীনেমাটির শিল্পের ন্যায় ছোটখাট কারুকার্য্যের দিকে বিশেষভাবে আকৃষ্ট হয়ে থাকে।[৩]

যে সমস্ত আবহাওয়া ও শিক্ষার প্রণালীর ভিতর এ সব তৈরী হয়েছে, বর্ত্তমান যান্ত্রিক যুগে সে রকম আবহাওয়া নেই বলে অনুশীলন খুব শক্ত হয়ে দাঁড়িয়েছে। যা' আয়ত্ত করতে সম্প্রতি নানা প্রতিকূল অবস্থা অতিক্রম করতে হয় সেকালে তা' তরুণহস্তও সহজে সম্পন্ন করেছে এবং এখনও নানা জায়গায় করছে। কারণ কলারাজ্যে যন্ত্রের সাহায্যে কাজ ততটা অগ্রসর হয় না। শৈলপুঞ্জ চূর্ণ করে' টনেল রচনা করা কিম্বা উর্ম্মিমুখরা আবর্ত্তক্ষুব্ধা তটিনীর উপর লৌহসেতু রচনা করা যতটা সহজ, চিত্ররাজ্যে একটা প্রজাপতি নিপুণভাবে আঁকা কিম্বা কাব্যে একটা হৃদয়বেদনাকে ফুটিয়ে তোলা ততটা সহজ নয়। যে সমস্ত মার্জ্জিত ও সুশিক্ষিত আর্টিষ্ট আধুনিক ইউরোপে নূতন ভাব ও আদর্শে চিত্র রচনা করেছেন তাঁদের অধিকাংশের মধ্যেই তুলিকা প্রয়োগের অভ্যাস ও সংস্কারের অপ্রাচুর্য্য দেখ্‌তে পাওয়া যায়। এ জন্যই মরিস্[৪] এ দিক্‌টার উপর বিশেষ ঝোঁক দিয়েছিলেন। কোন লেখক বলেন, মরিস্ নিজে, হাতের কারিগরীর দিক্ থেকে শিল্প অধ্যয়ন করেছিলেন এবং প্রত্যেক আর্টের যে নানা গূঢ় সঙ্কেত ও প্রণালী আছে যা' আয়ত্ত করতে না পার্‌লে কাজ হয় না, তা' ভালই বুঝ্‌তে পারতেন।

শিক্ষার প্রণালীই এ যুগে বিপর্য্যস্ত হ'য়ে গেছে। ইউরোপে শিল্পাচার্য্যদের (masters) দিন আর নেই। আদর্শের বা আচার্য্যের নিকট শিল্পীর সেই বিনীত দৈন্য ও আত্মসমর্পণ এখন আর

১ Pottery. ২ Lacquer work.

৩ Another reason for the especial attention devoted by westerner to pottery and porcelain is that the study can be conducted easily along the lines of analytic reasoning familiar to our western method of education. J. C. Fergusson.

৪ Morris learnt himself and taught others to regard every art as a craft with technical secrets that must be learned before it could be well practised.

সম্ভব হয় না। এ জন্য নানা শিল্পরহস্য হারিয়ে গেছে। ভাবানুস্থত শিল্পের প্রবাহ, কঠিন চিত্তপ্রস্তরের সঙ্ঘাতে চূর্ণ হয়ে' সহস্র বারিরেখার বৈচিত্র্যে নানা দিকে ছড়িয়ে গেছে। ইউরোপীয় প্রাচীন শিল্পে যে তিনটি স্তর দেখ্‌তে পাওয়া যায় অর্থাৎ প্রথমতঃ গিয়োটোর পর্য্যায়, দ্বিতীয়তঃ ফ্রা ফিলিপ্পো লিপ্পি, পেরুগিনো, বত্তিচেলী প্রভৃতির চেষ্টা এবং তৃতীয়তঃ লিয়নার্দ-দ্য-ভিন্সি, র‍্যাফেল, মাইকেল এঞ্জেলো, করেগিও প্রভৃতির চিত্রাদি—এ সবের শিক্ষা ও অনুশীলন আচার্য্য থেকেই সম্ভব হয়েছে। পরবর্ত্তী কালেও ভিনিসের টিন্‌টরেটো, পেওলো ভিরোনিস্‌ প্রভৃতি, ফ্লেমিশ চিত্রশিল্পে রুবেন্স্‌, ভ্যানডাইক্‌ প্রভৃতি কিম্বা ডাচশিল্পের রেম্‌ব্রাঁদ্‌, কুইপ প্রভৃতির শিল্প আচার্য্যানুগত পরিবার-বন্ধনমূলক আবহাওয়ার ভিতর পুষ্ট হয়েছিলেন যা' একালে কোন কোন প্রাচ্য দেশ ছাড়া আর কোথাও সম্ভব হচ্ছে না।

আদর্শের যতই বৈপরীত্য ঘটুক না কেন শিক্ষাপ্রণালীর একটা সুনিবদ্ধ সুস্থতা সেকালের আর্টকে সুদৃঢ় ভিত্তিতে স্থাপন করেছিল। ইউরোপে অষ্টাদশ শতাব্দী পর্য্যন্ত তা' প্রায় অক্ষত ছিল। সে কালের কোন শিল্পীরই আর্ট স্কুলের শিক্ষা ছিল না। কোন লেখক [১] ইউরোপের জাতীয় আর্ট ধ্বংস হ'য়ে কি করে' আধুনিক যুগে প্রত্নতাত্ত্বিক আর্ট (archaeological art) নামক ব্যাপার সম্ভব হয়েছে তা' আলোচনা করে' বলেন যে অষ্টাদশ শতাব্দীর আগে ইউরোপের সব দেশেই ভারতবর্ষের স্থপতি-জাতির মত শ্রেণীবদ্ধ শিক্ষিত কারিগর-সঙ্ঘ জাতীয় স্থাপত্যের নানা দৃষ্টান্ত রচনা করেছিল; প্রত্যেক হর্ম্ম্য ও গির্জ্জা, চিত্র ভাস্কর্য্য ও স্থাপত্যের এক একটা কেন্দ্র হ'য়ে উঠেছিল এবং প্রত্যেক ক্যাথিড্রেল, গির্জ্জা, প্রভৃতিতে মানবের জীবনেতিহাস মুখর হয়েছিল। [২] সে দিন চলে গেছে।

বর্ত্তমানকে ছোট করার একটা উৎসাহ এক শ্রেণীর লোকের দেখা যায়। প্রাচীনতার অস্পষ্ট ইতিহাসকে বাড়িয়ে তোলা অনেক সময় বর্ত্তমানের দিকে বিরক্তি দেখাবার একটা উপায়। পৌরাণিক যুগকে অনাবশ্যকভাবে বাড়িয়ে তোলা যেমন মার্জ্জনীয় নয় তেমনি সুস্পষ্ট ও বিপুল শিল্প-চেষ্টা-প্রবাহকে চিরকাল তুচ্ছ করাও সম্ভব নয়। আধুনিক যুগে কলার যে চেষ্টা পশ্চিমে দেখা গেছে, তা' সামান্য নয়। সৌন্দর্য্যের অর্গলিত সিংহদ্বার উদ্‌ঘাটিত করতে নানা রম্য সোনার কাঠির সৃষ্টি হয়েছে। প্রবলভাবে অতীতের সঙ্গে বিচ্ছেদ ঘোষণা করে' ইউরোপ উগ্রভাবে একালের চিন্তার আবহাওয়া পরিবর্ত্তন করেছে; সঙ্গে সঙ্গে রামধনুর নানা রঙের মত নানা ভাব-সম্পাতে আশ্চর্য্য মায়াজালও বোনা হয়েছে।

১ Edward. S. Prior.

২ "He has shown how in every country and every epoch before the eighteenth century, a national architecture was created by trained bodies of craftsmen organised like the artisan castes of India, so that every building was a school of painting, sculpture and engineering, of art and of craft; every cathedral, church, palace or mansion, a human document in which was written the life of the nation."

মহেশ

এলিফেণ্টা গুহা—বোম্বাই

দুনিয়ায় স্বাধীন মনন ও স্বচ্ছন্দরসগ্রহণের একটা ঐশ্বর্য্য আছে। এমন কি প্রাচীন গতানুগতিক, সঙ্কেতাত্মক ও পদ্ধতিগত (Conventional) আর্ট বুঝ্‌তে হ'লেও অপরদিক্‌টা ভাল করে' বোঝা দরকার। স্বাধীন মনন সাময়িক নিস্পন্দ নির্জীবতার বন্ধন ছিন্ন করে' ভূমার সন্ধান পায়। এটা খুবই একটা বড় কথা যে, উগ্রভাবে স্বাভিমত সম্পন্ন ও স্বাতন্ত্র্যপন্থী ইউরোপই আর্টের ভিতর দিয়ে আধুনিক যুগে ভাবের একটা বিশ্বসামাজিকতা সৃষ্টি করেছে। এ ঋণ স্বীকার করতেই হবে। এ যুগে ইউরোপ থেকেই জাপানী ও চৈনিক শিল্পের উচ্চতর রসভোগের সূত্রপাত বিশ্বমানবের পক্ষে সম্ভব হয়েছে। তেম্‌নি তুরস্ক ও পারস্য শিল্পের প্রাণ ও ইউরোপের সংস্পর্শে সজীব হয়ে উঠেছে। ভারতশিল্পের ইদানীন্তন প্রতিষ্ঠার কথাও বেশী দিনের ব্যাপার নয়। ইউরোপ, ভাবে বলিষ্ঠ ও হৃদয়ে ঐশ্বর্য্যবান্ বলেই প্রাচ্য শিল্পকে ব্যাখ্যা করতে বা উচ্চস্থান দিতে সঙ্কোচ করে নি। আর্টের আলোচনায় একটা মোহনীয় ও নিরপেক্ষ সহৃদয়তা পশ্চিমের ভাবুকদের মধ্যে এসে' পড়েছে যা'তে করে' নানা দেশের কাব্য ও চিত্রকলা নূতনভাবে অধীত হ'য়ে আবার জাগ্রত হ'য়ে উঠ্‌ছে। এইরূপে আধুনিক নানা চর্চ্চা ও রুচির সংগ্রামের (cultural conflicts) মধ্যেও নানা দেশের ও কালের কলাবিচার সম্ভব হয়েছে। সঙ্গে সঙ্গে উৎকট স্বাতন্ত্র্যও ইচ্ছাশক্তির কর্ত্তৃত্ববাদে [১] এই গভীর প্রশ্ন সকলের মনে উঠেছে যে আধুনিকের উৎকট পরিবর্ত্তনস্পৃহা ভাল, না ধারাবাহী, অপেক্ষাকৃত পুরাতন শিল্পের প্রতি অচঞ্চল নিষ্ঠা শ্রেয় ? কারণ চিত্রশিল্পে জীবনের উচ্চতর চিন্তা ও গভীরতম প্রশ্নাদি বর্ত্তমানের রূপচর্চ্চা প্রস্ফুট করে' তুল্‌তে পারছে না, তা' অপ্রচুর ও সামান্য হয়ে পড়েছে। একটা বিষয় আলোচকদের চোখে বেশীরকম পড়েছে ; সেটা হচ্ছে কিছুকাল পূর্ব্বের সামান্য শিক্ষা ও নগণ্য চর্চ্চার কাছে কোন কোন বিষয়ে পুঞ্জীভূত জ্ঞানবিজ্ঞানের সম্ভারও তুচ্ছ হয়ে গেছে !

প্রবল প্রতিকূল অবস্থার ভিতরও সেকালে যে সমস্ত বিরাট শিল্পচেষ্টা সম্ভব হয়েছে, এ যুগের পক্ষে তা' পরাভূত করা কিম্বা তা'র সামীপ্য প্রত্যাশা করা সহজ হচ্ছে না। এই যে বাধা, প্রতিমুহূর্ত্তে আধুনিকদের চোখে পড়ছে তা'তে করে'ই প্রাচীন শিল্প ও সমাজগঠন প্রভৃতি অধ্যয়নের একটা বিশেষ উৎসাহ দেখা দিয়েছে, যদি তা'তে পরম আশ্চর্য্য কোন ইঙ্গিত পাওয়া যায়। আর্কিওলজিষ্টদের পুঞ্জীভূত দুর্ব্বোধ্য উপকরণস্তূপ হৃদয়বান্ ভাবুকের দৃষ্টি ও কল্পনার সংস্পর্শ পেয়ে, বহুকাল পরে যেন আলাদিনের দীপ-সঙ্ঘর্ষে নূতন রূপ পরিগ্রহ করছে, যা' প্রত্নতত্ত্ব-বিদের ধারণার অতীত ছিল।

প্রাচীন জাতিদের ভিতর অধিকাংশই লুপ্ত হয়ে গেছে—তাদের সমাজ ও শিক্ষাতত্ত্বের কঙ্কাল মাত্র পাওয়া যাচ্ছে। তবু একালে প্রাচীন কয়েকটা জাতি বেঁচে আছে যা'দের ভিতর

১ Freedom of the will.

যুগাগত শিল্পাদর্শ এখনও অক্ষতভাবে কাজ করছে। সে গুলির উপর প্রচুর দৃষ্টি আকৃষ্ট হয়েছে। তা'তে দেখা যাচ্ছে গভীরভাবে জীবন ও সমাজের অখণ্ড ধারায় সে আর্ট বিকশিত হয়ে' উঠেছিল। অতি সংহত ও ব্যাপক ধর্ম্মশাসন ও সংস্কারের নিষ্ঠাপূত ছায়ায় ভারতীয়, মিশরীয়, আশীরীয়, মুরিস ও চৈনিক শিল্প অবশ্যম্ভাবী বলেই অঙ্কুরিত ও বর্দ্ধিত হয়েছিল। একটা অব্যাহত গতানুগতিক আচারানুগত ভাবধারায় এ সমস্ত শিল্পস্রোত চলে এসেছে যা' অতীত ও পৌর্ব্বাপর্য্যকে কোথাও তুচ্ছ করা আবশ্যক মনে করে নি। এমন কি চৈনিকশিল্পের ন্যায় কোথাও বা অনুকরণ করাও একটা অধিকার মনে করে' এসেছে—অথচ এ সব সত্ত্বেও তারা অপূর্ব্ব শিল্পকীর্ত্তি রেখে গেছে। তা'দের কলাগ্নির শিখা কোথাও বা গিরিকন্দরের অজ্ঞাত ও অবজ্ঞাত কোণে এবং কোথাও বা স্মৃতিসমুজ্জ্বল গৃহ কোণে এখনও জ্বল্‌ছে। এখনও স্তূপাকার প্রস্তর সমুচ্চয় আনন্দে তা'দের পবিত্র ও ভক্তিনম্র শিল্পালঙ্কার বহন করে' প্রাচীনকে অনন্ত জীবনদান করে' অহরহ নূতন করে' তুল্‌ছে।

ইউরোপে আদিম সমাজের ভিত্তি চূর্ণ হয়ে গেছে। সেকালের আচার বিচারকে প্রত্নতত্ত্বের যাদুঘরে লুপ্তজীবের কঙ্কালের মত স্তূপীকৃত করা হয়েছে। শুধু মাঝে মাঝে হৃদয়বান নূতন আধুনিকের পেলব-চিত্তে অপেক্ষাকৃত প্রাচীন কাব্য ও কলা বীণাতন্ত্রীর ন্যায় অপূর্ব্ব পুলক উপস্থিত করে' সমগ্র অতীতকে জাগ্রত ও মুখর করে' তুল্‌ছে। অতীত বেদনা ও কল্পনাকে এইরূপে নূতনের অঞ্জলিতে গ্রহণ করে,' নূতনে রূপান্তরিত করে ইউরোপ ধন্য হয়ে গেছে।

তৃতীয় পরিচ্ছেদ

রূপরাজ্যে আদর্শের পারম্পর্য্য

এটা সংগ্রহের যুগ। শিল্পের কোন্ ললিত সম্পদ্ কোথায় গিয়ে' সঞ্চিত হচ্ছে তা'র ঠিক নেই। ইউরোপের নানা শিল্পসম্পদ্ ঘূর্ণ্যাবর্ত্তে নানা দিকে ছড়িয়ে গেছে; অসম্ভব ও অকল্পিত মূল্যে একালে শিল্পসংগ্রহ (art treasure) কেনাবেচা হচ্ছে।[১] এ দেশের শিল্প-সমূহের দশাও তাই। বৌদ্ধশিল্প চর্চ্চা করতে হ'লে বার্লিন মিউজিয়ামের শরণাপন্ন না হ'লে চলে না। এ যুগে আমদানি রপ্তানির পথ রুদ্ধ করার উপায়ও নেই।

ভারতের ময়ূরসিংহাসন কত জায়গা ঘুরে' কত উপন্যাস রচনা করেছে ঠিক্ নেই। ইউরোপের ঐতিহাসিক হীরকহার[২] নিয়ে কত অভিনয় হয়ে গেছে। অপসারণ যোগ্য শিল্পনিদর্শনের (Portable art) দুর্ভাগ্যই হচ্ছে তা'কে কোথা নিয়ে কে উপস্থিত করে তার ঠিক থাকে না। তাজমহলকে যমুনার শুভ্র বেলাবন্ধন থেকে নির্মুক্ত করা যায় না, তা' কালের কল্লোলিত প্রবাহে, স্নিগ্ধ জ্যোৎস্না, নিভৃত নিশীথ ও দিবসের উজ্জ্বল রৌদ্রচূর্ণের মধ্যে সুপ্রতিষ্ঠিত থাকবে। অজন্তার চিত্র-সম্পদ গভীর ও সংযত তপোগুহার মৌন চত্বরে অবিচলিত কালপ্রবাহে অজস্র রম্য ইন্দ্রজাল রচনা করবে। এইসব কীর্ত্তি বিজিগীষু দস্যু বা যাদুকর বণিক, দেশবক্ষ হ'তে ছিন্ন করতে পারে না। এ কারণে শিল্পীরা চিত্রশিল্পে চিরকালই ফ্রেস্কোচিত্রের পক্ষপাতিত্ব দেখিয়েছে। জনসাধারণের চিত্ত অপসারণ যোগ্য কলাই বেশী রকম আকৃষ্ট করে' এসেছে। শিল্পীরা সহজ সংস্কার বশতঃ দেশধর্ম্মের অনুপ্রেরণায় দেশবক্ষ হ'তে দুশ্ছেদ্য রম্যসৃষ্টিতে আত্মনিয়োগ করে' এসেছে।

বিরাট জাতিগত শিল্পচেষ্টা আলোচনার মূলে স্থাপত্য অনেকটা শীর্ষ স্থান অধিকার করে' আছে। স্থাপত্যকে আশ্রয় করে' অনেক সময় ভাস্কর্য্য, চিত্র, প্রভৃতি অঙ্কুরিত হয়ে উঠেছে। গ্রীক শিল্পে মন্দিরের সম্পর্কেই ভাস্কর্য্য মুকুলিত হয়। বৌদ্ধ শিল্পেও বুদ্ধ বোধিসত্ত্ব মূর্ত্তিগুলি, বিহার প্রভৃতির সম্পর্কে রচিত হয়। জাতিহৃদয় অনুধাবন করতে গে'লে জাতির স্থাপত্য-কলাই সর্ব্বাপেক্ষা অধিক ব্যাপক স্থান অধিকার করে দেখ্‌তে পাওয়া যায়।

১ "The nation has paid £ 70,000 for a Raphael......Two pictures are said to have changed hands this year at a price of £ 20,000 in each case, F. S. Robinson.

২ The episode of the Diamond Necklace which Carlyle so magnificently describes was one of the most astonishing intrigues which any work of art has ever been connected. Ibid.

সবদেশেই দেখা যাবে স্থাপত্য দেশকালজয়ী অবিনশ্বর মূর্ত্তি পরিগ্রহ করে' জাতির হৃদয়কথাকে মুখর করে' তুলেছে। এ জন্য কোন লেখক বলেছেন—"It possesses the privilege of permanence, of solidity, of impressive magnitude, of undefinable but wonderwaking symbolism." স্থাপত্য ভাবকে কালজয়ী রূপ দেয়, কঠিন ও বিরাট আয়তনে তা' দীপ্যমান হয় এবং অনির্দ্দেশ্য ও বিস্ময়কর রূপকাদিতে তা'কে পূর্ণ করা যায়।

যে দেশে বাস্তবিক খাঁটি শিল্পকলার আদর্শ আছে সে দেশের স্থাপত্যের (architecture) ধর্ম্ম তা'কে আশ্চর্য্যভাবে মুখর করে' তুল্‌বে। স্থাপত্যের বিশিষ্ট কোন দৃষ্টান্ত পাওয়া না গেলে কোন যুগের শিল্পের মূল্য সম্বন্ধেই সন্দিহান হ'তে হয়। এ জন্যই রাস্‌কিন খুব জোর করে' বলেছিলেন যে এ যুগে স্থাপত্যের একটা ষ্টাইল বা রীতি দাঁড় করান বিশেষ দরকার। কারণ স্থাপত্যই সমস্ত আর্টের গোড়াকার জিনিষ—অন্যান্য আর্ট ক্রমশঃ স্থাপত্যের প্রতিষ্ঠাকে অনুসরণ করে। তিনি বলেন, "আমি মনে করি আমাদের চিত্র ও ভাস্কর্য্যবিদ্যার উন্নতি—যা' সুস্থ হোক্ না হোক্ জীবন্ত বলে স্বীকৃত হচ্ছে—তা বহু পরিমাণে স্থাপত্যের উপর নির্ভর করে। আমি মনে করি স্থাপত্য শীর্ষ স্থান অধিকার করে' অগ্রদূত না হ'লে সমস্ত শিল্পই দুর্ব্বল ও রুগ্ন হ'য়ে পড়্‌বে। এটা সম্ভব কি অসম্ভব সে প্রশ্ন উঠে না। সম্ভব না হ'লে সমস্ত রূপ বিদ্যা ছেড়ে' দেওয়া ভাল। শুধু তা'তে সময় ও অর্থ নষ্ট হবে এবং যদি শতবর্ষব্যাপী চেষ্টা হয় বা অগণিত অর্থ ব্যয় হয় তবুও তা'তে খাঁটি কিছু হবে না।[১]

এ কথা ইতিহাসেরই কথা—রাসকিনের ভিতর দিয়ে প্রতিধ্বনিত হচ্ছে মাত্র। পিরামিড্, এক্রপলিস্, আলহাম্ব্রা, পার্থিনন, বরবুধর এবং তাজ প্রভৃতির ভিতর জাতির চরিত ও কর্ম্মকথা মুখর হয়েছে; এ সবের ভিতর জাতির কল্পনা, স্মৃতি, সৌন্দর্য্যজ্ঞান ও জীবনতত্ত্ব যতটা প্রস্ফুট হয়েছে, অন্য কোথাও তেমন হ'তে পারে নি। এ জন্য স্থাপত্যের ইতিহাসে জাতির বিরাট ইতিহাসও বহু পরিমাণে প্রচ্ছন্ন থাকে বলা হয়। কাজেই স্থাপত্যের ভিতর দিয়ে জাতির হৃদয়কথাকে অনুধাবন করবার কৌতূহল হওয়া স্বাভাবিক।

বিশেষতঃ ভারতবর্ষের স্থাপত্য এখনও জীবন্ত ও জাগ্রত আছে। এ জন্য নানা দেশের ভাবুক এখানে এসে' বিরাট আদিকালের কার্য্যকরী (Practical) শিল্পপ্রণালী অধ্যয়ন করতে চেষ্টা

১ I believe architecture must be the beginning of arts, and that others must follow her in their time and order; and I think the prosperity of our schools of painting and sculpture, in which no one will deny the life though many the health, depends upon that of our architecture. I think that all will languish until that takes the lead...I have nothing to do with the possibility or impossibility of it. If it be impossible give it up. Though you exhaust centuries and treasuries, you will never raise it above merest dilettanteism. Seven lamps of Architecture. Chap VII.

করছে। ভারতবর্ষে স্থাপত্যের প্রাচীন আদর্শ এখনও অনির্ব্বাপিত অগ্নিশিখার ন্যায় আহিত আছে, এখনও পুরাতন হলেও তা' জাগ্রত, জীবন্ত ও নূতন। তা'কে বিস্ময়ের সঙ্গে দেখতে হচ্ছে কারণ তা'তে শুধু ভারতের নয়, ইউরোপের ও আদিম শিল্পধারার ক্রম অনুধ্যান করা সম্ভব হয়েছে।

মিশরের পিরামিড্ স্থিতিতত্ত্বের পরিপোষক ; মৃত্যুর অসীম স্থিরতা পিরামিডের গহ্বরে চিত্রে ও ভাস্কর্য্যে রূপায়িত হয়েছে। গ্রীক পার্থিনণও স্থিতির ক্রোড়ে কল্পিত—Plato স্থিতিতত্ত্বের পরিপোষক। স্পেনের মুরীয় আল্‌হাম্বরায় আরব্য রজনীর স্বপ্নকে ফলিত করা হয়েছে অসংখ্য খিলানের চঞ্চল অনুভূতির ভিতরে। বরবুধরের বিরাট বক্ষে ভৃগুপদচিহ্নের ন্যায় বুদ্ধের বিচিত্র জীবন-প্রহেলিকা মর্ম্মরিত হয়েছে হিল্লোলিত ও ক্রমপ্রবাহিত খোদাইয়ের কাজে। প্রায় তিন মাইল ব্যাপী এই রচনা জগতের ইতিহাসে অক্ষয় কীর্ত্তি অর্জ্জন করেছে। তাজের লালিত্য নারীর রূপের মত স্নিগ্ধতায় মণ্ডিত—সমগ্র রচনাটি যেন আরব্য রজনীর উড়ন্ত পরীর যাদুতে কল্পিত —অথচ তা'তে আছে ভারতীয় চিত্রের বিধিবদ্ধ শৃঙ্খলা। গম্বুজের বেষ্টনী শতদলের পাপড়ি দিয়ে রচিত—বিরাট গম্বুজটি যেন শতদলের উপর আশ্রিত। পদ্ম অসীমতার দ্যোতক—তাই ইসলামীয় কল্পনা এই গভীর ভাবটি চয়ন করেছে হিন্দু আদর্শ থেকে।

ভারতের স্থাপত্য গতিমূলক শ্রীকে রূপ দিয়ে ধন্য হয়েছে। এরূপ আর কেউ কোথাও দিতে পারে নি। অন্যদিকে এর প্রাণের বৈচিত্র্য লক্ষ্য করতে হয়। পার্থিনণের প্রত্যেকটি স্তম্ভ শুধু একইরূপের পুনরুক্তি। হেলেবিদের মন্দিরে (দক্ষিণভারত) খোদিত দুহাজার হাতীর মূর্ত্তির একটিও অন্যটির মত নয়। ফার্গুসনের মতে হেলেবিদ মন্দির যে শুধু পার্থিনণকে হতশ্রী করে দেয় তা নয় গথিকস্থাপত্যকেও তা সহজে পরাজিত করে—"Far surpasses anything in Gothic Art।[১] আবু পাহাড়ের জৈন মন্দির "দিলওয়ারা" সম্বন্ধেও ফার্গুসন বলেন—"unsurpassed by any similar example to be found"। জৈনতত্ত্বের বহুত্ববাদ জৈন-কলাকে অতিসূক্ষ্মতার অসীম সৌন্দর্য্যলোকে নিয়ে গেছে।

খাজুরাহোর মহাদেব মন্দিরের উচ্চতা ১১৬ ফুট। এ মন্দিরের হিল্লোলিত রেখাপুঞ্জ (ribs) দেখে মনে হয় যেন প্রশান্ত সলিলকে চঞ্চল করা হয়েছে সৌন্দর্য্যের প্রক্ষিপ্ত অর্ঘ্য নিক্ষেপ করে। উড়িষ্যার পুরী হতে কুড়ি মাইল উত্তরে কণারকের সূর্য্য মন্দির বিস্ময়জনক সৃষ্টি। কণারক মন্দিরের মান ও প্রমাণের তুলনা নেই। Codrington বলেন: "the most perfectly proportioned structure seen"। ভুবনেশ্বরে অবস্থিত মন্দিরগুলি এক বিচিত্র বার্ত্তা বহন করছে। লিঙ্গরাজ মন্দির ও মুক্তেশ্বর মন্দিরের রচনার ঐশ্বর্য্য উত্তরভারতীয় রীতির কীর্ত্তিকে মুখরিত করছে।

বাংলার বিষ্ণুপুরের মন্দিরগুলি বৈচিত্র্যের জন্য প্রশংসার যোগ্য। এর এক একটি এক এক রকম। বাংলার নূতনত্ব ও অভিনবত্ব প্রীতির একটা বিশিষ্ট তত্ত্ব এইসব মন্দিরে প্রকটিত হয়েছে।

১ Fergusson H. E. I. Architecture Vol. I, P. 448.

নেপালের উপত্যকায় প্যাগোদা রীতির রচনা সমগ্র পূর্ব্বপ্রাচ্যের সৃষ্টিকে প্রভাবিত করেছে। নেপালের ভবাণীদেবীর মন্দির, মহাবোধি মন্দির ও স্বয়ম্ভুনাথ মন্দির ভারতীয় রচনাকে সমৃদ্ধ করেছে। উত্তর ভারতীয় 'নাগর', মধ্যভারতীয় 'বেশর' ও দক্ষিণভারতীয় 'দ্রাবিড়' রীতি মূলতঃ একই আদর্শের দ্যোতক। সে আদর্শ হচ্ছে স্থাপত্যে জীবনবাদ আরোপ করা। এজন্য কোন কোন মন্দির রথের মত চক্রযুক্ত অবস্থায় কল্পিত হয়েছে। দক্ষিণ ভারতের তাঞ্জোরের রাজ রাজেশ্বর মন্দির শ্রীরঙ্গম মন্দির ও হেলেবিদ মন্দিরের বৈচিত্র্য, ঐশ্বর্য্য ও বিরাটত্ব দাক্ষিণাত্যের দ্রাবিড় কল্পনার সীমাহীন প্রয়াণকে মুখরিত করে। এলোরার প্রকাণ্ড কৈলাসনাথ মন্দির একটি পর্ব্বত খোদাই করে রচিত হয়েছে—জগতের ইতিহাসে এরূপ দৃষ্টান্ত নেই।

ভারতবর্ষে ইসলামীয় রচনায় দক্ষিণ ভারতের বিজাপুরের "গোলগম্বুজ" অদ্বিতীয়। পৃথিবীর আর কোথাও এতবড় গম্বুজ নেই। এখানকার ইব্রাহিম রৌজার আদর্শে তাজমহাল রচিত হয়। আগ্রাদুর্গে আকবরের প্রাসাদ ও ফতেপুর সিক্রীর অজস্র সম্পদ লোভনীয় সৃষ্টি। সাহজাহান ১৬৩২ থেকে ১৬৪৩ খৃষ্টাব্দ পর্য্যন্ত ১২ বৎসরে তাজের নির্ম্মাণ শেষ করেন।

ইন্দোচীনের আঙ্করভাট মন্দির ঐশ্বর্য্যে অতুলনীয়। এখানকার বেয়ন মন্দিরের চতুর্মুখ শিব সকলের বিস্ময় উৎপন্ন করে। ভারতের বাস্তুশাস্ত্র অতি প্রাচীন। কৌটিল্যের অর্থশাস্ত্রে, অগ্নি ও গরুড়পুরাণে বাস্তুবিদ্যার প্রসঙ্গ আছে। এ সম্বন্ধে মানসার বিখ্যাত গ্রন্থ। প্রাচীন ধারাবাহী ভারতীয় শিল্পের প্রায় সকল নির্দ্দেশকে সংহত করা হয়েছে এই গ্রন্থে।

বর্ত্তমানের কঙ্কাল সর্ব্বস্ব (fossilised) যুগে সব কিছুই মিউজিয়ামে ঢুকে' পড়েছে, সব কিছুই প্রাণহীন আজব জিনিষ বা কিউরিও (curio) হ'য়ে পড়েছে। কেবল স্থাপত্যই আশ্চর্য্যভাবে অনাদি-কালের নৈশ-আরতি কাল যাপন করে' নূতন যুগের প্রভাতেও প্রহরীর মত বিরাট অতীতের আশ্চর্য্য ও সুকুমার একটা সৌন্দর্য্যলোকের ধারা বহন করে' দাঁড়িয়ে আছে। এ'রই ভিতর শিল্প চর্চ্চার আদিম ও অজ্ঞাত রহস্য জান্‌বার সুযোগ আছে। এ যুগের সব চেয়ে বেশী অসুবিধা হচ্ছে শিল্পীসংখ্যার সামান্যতা। বিরাট কাজে অগ্রসর হ'তে কৃতী লোক বেশী সংখ্যায় পাওয়া যায় না; অথচ আর্ট স্কুলেও অসংখ্য কৃতী শিল্পী তৈরী করা সম্ভব হচ্ছে না। সেকালে কোন্ শিক্ষার ধারায় এত প্রচুর মার্জ্জিত শিল্পীর জন্ম হয়েছে—তা জানতে এ যুগের লোকেরা বিশেষ উৎসুক। সেকালে বিপুল মন্দির ও মসজিদ, চার্চ ও সমাধি-হর্ম্ম্য রচনায় কি করে' সহস্র হস্ত, একই তরঙ্গিত রম্যস্পন্দনে চঞ্চল হ'ত, সহস্র চিত্তের একই হিল্লোলিত বেদনা কি ক'রে সে সমস্তকে বিশিষ্ট প্রাণধর্ম্মদান করে' শরীরী করে' তুলত—এ সব সম্বন্ধে ঔৎসুক্য এ যুগের আর্টের ভালমন্দ পর্য্যালোচনার ভিতরও এসে পড়ছে।

তা' ছাড়া স্থাপত্যের ভিতর নানা দেশের বিরাট ও বিশিষ্ট যে সমস্ত আদর্শ অসামান্যভাবে প্রস্ফুট হয়েছে তা' অনুধাবন করবার আনন্দ, শুধু ভাবের দিক্ থেকেও সামান্য নয়। গথিক

স্থাপত্যের ভিতর নিহিত শ্রান্তিহীন বৈচিত্র্য ও অগণিত রেখাজালকে 'Protestantism in stone' বলা হয়েছে। ভারতের তাজকেও শুধু নৃপতিকল্পিত প্রেম নয় ভারতেরই রূপগ্রাহী 'প্রেম' বলা হয়েছে। কোন পশ্চিমের ভাবুক[১] পার্থিনণকে দেবমূর্ত্তির আধার আখ্যা দিয়ে তাজ মহাল সম্বন্ধে বলেছেন—The Taj is the jewel, the ideal itself ! তাজ আধার নয়, তা' নিজেই মণি। ভারতের সার্থক কবিও ভারতের গভীর প্রেমরূপকে তাজের মধ্যে প্রস্ফুষ্ট দেখেছেন :—

"প্রেমের করুণ কোমলতা
ফুটিল তা'
সৌন্দর্য্যের পুষ্পপুঞ্জে প্রশান্ত পাষাণে।"

মিঃ পেটার[২] সঙ্গীতকে সমস্ত শিল্পকলার আদর্শ বলে মনে করেন এবং যে পরিমাণে যে কলা সঙ্গীতকে 'Anders-Streben'এর লক্ষ্য করে, অগ্রসর হ'য়েছে অর্থাৎ সঙ্গীতের মত বিষয়কে দুর্লক্ষ্য করে' সঙ্গীতের ধর্ম্মে অনুসিক্ত হতে পেরেছে, সে পরিমাণে তা' সফল হয়েছে মনে করেন। এ কথা যদি সত্য হয় তবে তাজের মোহমন্ত্র ও মদিরার নিকট দুনিয়ার প্রায় স্থাপত্যকেই পরাজয় স্বীকার ক'রতে হবে। অবশ্য তা'র গভীর কারণও আছে।

সে যাক্, এ সমস্ত মন্দির ও মস্‌জিদের আশ্চর্য্য সফলতা স্বীকার করলেই তা'দের পশ্চাতে নিহিত শিক্ষার ধারাকে লক্ষ্য করতে হয়। তা'তে দেখা যায় আধুনিক চেষ্টাও সেকালের কারুকার্য্যচর্চ্চার পার্থক্যটি কোন্ জায়গায়। এখানেই একটা বড় রকমের ব্যাপার চোখে পড়ে যা' সমগ্র কলার সাধনায় কেন্দ্রমূল হয়ে' রয়েছে। সেটা হচ্ছে আচার্য্যের প্রভাব। ইউরোপের 'মাষ্টারস্' প্রাচ্যদের আচার্য্য—সমগ্র কলার ইতিহাসে মধ্যমণির মত বিরাজ করছেন। আচার্য্যের চারিদিকেই সমগ্র কলানুধ্যায়ীরা জমাট্ হয়ে' শিল্পগোষ্ঠী রচনা করেছে। আচার্য্যের বিরাট ভাবাবর্ত্তের ভিতর অনুপ্রবেশ না করলে শত হস্তের অনুরূপ সংযম ও অলঙ্করণ নৈপুণ্যের সাম্য সম্ভব হ'ত না। বিরাট মন্দির ও মস্‌জিদাদি রচনায় সহস্র শিল্পী একই শিল্পাত্মার অঙ্গরূপে অগ্রসর হয়েছে। কার্ত্তবীর্য্যের মত আচার্য্যের সহস্র শিষ্যবাহু একই ধর্ম্মে স্পন্দিত হয়েছে। এবং ইন্দ্রের ন্যায় সহস্র শিষ্য-চক্ষু একই রূপ-সঙ্গমে পুলকিত হয়েছে। এ সাম্য ও সমানধর্ম্মিত্ব না থাকলে কোন বিরাট কল্পনা কার্য্যে পরিণত হ'ত না। তা' অসংলগ্ন, বিচ্ছিন্ন ও পরস্পরবিরোধী হ'য়ে উঠ্‌ত।

শিল্পরচনায় এ প্রশ্ন খুবই শক্ত—বহুকে কি করে' একাত্মক করা যায়। অথচ স্থাপত্যে বহুকে এক হ'তে হয়। বরবুধর বা তাজ একজনের রচনা নয়, একটি জ্যোতিষ্কের আলোকে তা' দীপ্ত

১ E. B. Havell. "It is India's noble tribute to the grace of Indian womanhood the Venus-de-Milo of the East.

২ Walter Pater,

নয়—একজন শিল্পাচার্য্যের দ্বারা এগুলি সৃষ্টি হয় নি। এর প্রত্যেকটী শত শিল্পীর রচনা, প্রত্যেকটিকে একটা সৌন্দর্য্য-উপাসক জাতির সামগ্রিক চেষ্টার সৃষ্টি বলা যেতে পারে। কাজেই প্রশ্ন উঠে শিক্ষার কোন্ প্রণালীপরম্পরা শিল্পী এরূপ প্রাচুর্য্য সম্ভব করেছে? একটি প্রতিভাবান্ আর্টিষ্টকে গড়ে' তুল্‌তে যে যুগকে হয়রান্ হ'তে হয় এবং অতিরিক্ত প্রতিভার দোহাই দিয়ে তা'কে বিধিবহির্ভূত বলা হয়, সে যুগে এর চেয়ে আর বড় হেঁয়ালি কি হ'তে পারে? পৌরস্ত্য দেশের ধারাবাহী শিক্ষায়তনের মত ইউরোপেও কিছুকাল আগে যুগাগত ধারা ও শিক্ষার আহিত আদর্শ অক্ষুণ্ণ ছিল যা'তে করে' অষ্টাদশ শতাব্দীর পূর্ব্ববর্ত্তী সমগ্র উচ্চ কলা সম্ভব হয়েছিল। এ প্রসঙ্গে অনেকে দেখিয়েছেন যে ইউরোপের প্রত্যেক যুগে প্রত্যেক প্রদেশে, অষ্টাদশ শতাব্দীর পূর্ব্বে ভারতবর্ষের জাতিবদ্ধ কারিগরদের মত নিপুণ কারিগরগণ একটা জাতীয় স্থাপত্য রচনা ক'রে তুলেছিল; তখন প্রত্যেক গির্জ্জা ও প্রাসাদই, নির্ম্মাণের সময় চিত্র, ভাস্কর্য্য ও স্থাপত্য কলার একটা বিশিষ্ট শিক্ষাকেন্দ্র হয়ে উঠ্‌ত এবং তা'তে করে' হৃদয়সম্পর্কে সমগ্র জাতির প্রাণের ইতিহাস বহন করে' ঐগুলি রচিত হ'ত। তার পর এল দপ্তরখানার শিল্পের যুগ। আর্কিওলজিষ্টদের বাজে কুড়ান সম্পর্ক ও বাণিজ্যে অশ্রান্ত ফরমাসের কাল এসে পড়ল।

ভাব বিপ্লব হ'লেও রেণেসাঁস যুগ, মধ্যযুগের অধ্যয়নপ্রণালী অক্ষুণ্ণ রেখেছিল। রেণেসাঁস যুগের শিল্পধারার প্রাণ-কথা সম্বন্ধে নানা আলোচনা চলে; মানব ইতিহাসের দিক থেকে তা' ভাল কি মন্দ, উচ্চ কি নীচ এসব নিয়ে তর্কবিতর্ক হচ্ছে ও হবে। কিন্তু এটা ঠিক, আদর্শের বৈপরীত্য সত্ত্বেও এই যুগ অধ্যয়নপ্রণালী ও উপায় সম্বন্ধে মধ্যযুগের পদচিহ্ন অনুসরণ করে' শ্রেষ্ঠতম শিল্পের প্রাণ-সম্পদ রক্ষা করতে পেরেছে। এরূপ প্রণালী মিশর গ্রীস, ও ভারতে আদিকাল থেকে চলে' এসেছে—মধ্যযুগও ঐতিহাসিক সম্পর্কে এই ধারা বহন করেছিল। রেণেসাঁস যদি একটা ভ্রান্তগতি (wrong turn) নিয়ে থাকে তবে তা' আদর্শমূলক—কিন্তু প্রাচীন সত্তার ও শিক্ষার আয়তনের ভিতর নূতন আদর্শে সে যুগ যা গড়ে তুলেছিল এ যুগের চোখে তা' সামান্য নয়।

একালের বাণিজ্যযুগ শিক্ষাদান বা গ্রহণের ও'সব পুরাণ ধারাকে প্রতিষ্ঠিত করতে পারছে না। নানা সামাজিক ও অর্থ-নৈতিক কারণে সে ধারার যোগসূত্র হারিয়ে গেছে। ও'র পরিবর্ত্তে যা' এসে দাঁড়িয়েছে—তা'তে কোন বড় রকমের কাজই হ'তে পারছে না—কারণ এযুগে শিল্প নিঃসঙ্গ ও একক হ'য়ে চারিদিকের সঙ্গে সম্পর্কচ্যুত হয়েছে। এজন্য একালের সকল রকমের অধ্যয়ন, অধ্যাপন বিষয়ে নানা গলদ খোঁজা হচ্ছে না—নানা থিওরী বা আদর্শ দাঁড় করান হচ্ছে—অথচ কোনটাই কাজের মত হচ্ছে না। এক সময় শিল্পচক্রের আবহাওয়া যে কলাচার গড়ে' তুল্‌ত তা' আলোক ও বায়ুর মত সহজেই রূপরসগন্ধে সকলের চিত্তায়ত্ত হয়ে যেত। তা'কে হাজার চেষ্টা করে'ও (আজ আর) আস্‌বাবের বাহুল্য ও জটিল জীবনযাত্রার মধ্যে অর্জ্জন করা যাচ্ছে

ভেনাসের জন্ম

এ. ক্যাবানেল

না। বুদ্ধি ও বিচারের সহায়তায় বৈজ্ঞানিক শিক্ষায়োজন পুঞ্জীভূত হচ্ছে—কিন্তু তা'ও শিল্পের কার্য্যকরী দিক্ (craft) থেকে পর্য্যাপ্ত হচ্ছে না।

সম্প্রতি ইউরোপে স্থাপত্যের জাগ্রত ও জীবন্ত রীতি আর দেখতে পাওয়া যাবে না। এখন নূতন একটা ধারাকে অনুসরণ করা হচ্ছে এবং ব্যক্তিগত চেষ্টায় একটা নূতন আবহাওয়া গঠনের চেষ্টা হচ্ছে মাত্র। স্থাপত্যের চেষ্টা অনেকটা সংহতও জাতিগত বলে' ব্যক্তিমৌলিক ইউরোপের আধুনিক ইতিহাসে, তা হয়ে পড়েছে utilitarian বা সুবিধাবাদী। যা কিছু হচ্ছে তা যান্ত্রিক সুখ-সুবিধা রক্ষার খাতিরে মাত্র—যেমন আমেরিকার বিরাট গৃহসমুদয় যাদের Skyscraper বলা হয়। অসংখ্য লোকের প্রয়োজনীয় সুবিধার অতিরিক্ত কোন আলঙ্কারিক বাহুল্য বা ঐশ্বর্য্য এতে নেই।

অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষদিকে স্থাপত্যে ক্লাসিক আদর্শের দিকে একটা আকর্ষণ লক্ষ্য করা যায় এবং উনবিংশ শতাব্দীর প্রথমভাগে আবার গথিক আদর্শের দিকে ঝোঁক্ পড়ে। এখন কোন দিকেই ভাব স্থির হচ্ছে না—ব্যবহারের সুবিধা ও অর্থ-নৈতিক সম্পর্কের (Utilitarian tendency) মধ্যে ভাবের পেণ্ডুলম দুলছে। এই প্রসঙ্গে কোন কোন পণ্ডিত বলেছেন যে আধুনিক ইউরোপীয় স্থপতি কোন একটা কল্পনা বা ডিজাইন করতে প্রাচীন একটা ভঙ্গীকে অনুকরণ করার মতলব করে; তা'তে থিয়েটারগুলি গ্রীক মন্দিরের আকারে, হাসপাতাল চার্চ্চের ভঙ্গীতে এবং পল্লী-নিবাসগুলি মধ্যযুগের দুর্গের মত তৈরী করে বসে।[১] ভারতের আধুনিক ইংরাজী স্থাপত্য আলোচনা করে' বলা হয়েছে সেকালের কোন শিল্পী এ সব আত্মবিরোধী ব্যাপার রচনা করত না। "No one can suppose that they would have been so stupid as we are and make a hospital like a mosque or a townhall like a mausoleum." কেউ ভাব্‌তেই পারে না যে পুরাণ যুগের শিল্পীরা হাসপাতালকে গির্জ্জার মত করে তৈরী করত বা টাউনহলকে সমাধিস্মৃতির অনুরূপে সৃষ্টি করত।

স্থাপত্যের একটা সংহত আদর্শ দেখ্‌তে পাওয়া যাচ্ছে না বলে' কেউ কেউ এ যুগের সমগ্র শিল্পচেষ্টার মূল্য ও যথার্থতা সম্বন্ধে সন্দেহ প্রকাশ করছে। এ বিষয়ে ইউরোপ নিজের দৈন্য দেখ্‌তে পাচ্ছে; এবং সেই জন্য মধ্যযুগের সৃষ্টি দেখে' বিস্মিত হ'য়ে যেখানে ঐরূপ কোন শিক্ষার ধারা দেখ্‌তে পাচ্ছে সেখানেই তা' রক্ষা করার মন্ত্রণা দিচ্ছে। ফার্গুসন ভারতের স্থাপত্য আলোচনা প্রসঙ্গে বলেন, ভারতের স্থাপত্য এখনও জীবন্ত ও জাগ্রত; ইউরোপের স্থাপত্য দ্বাদশ ও ত্রয়োদশ শতাব্দীতে যে প্রণালীতে পরিস্ফুট হয়ে' বিস্ময়জনক সৃষ্টি সম্ভব করে এ প্রণালী ঠিক সেইরূপ; কাজেই যা'রা মধ্যযুগের প্রণালী অধ্যয়ন করতে ইচ্ছুক তা'দের পক্ষে ভারতের চলিত ও জীবন্ত স্থাপত্যে যথেষ্ট লক্ষ্য করার আছে। আধুনিক ইউরোপের স্থাপত্য একটা অলীক ও

১ "This is why we often see theatres like Greek temples, hospitals like churches and suburban villas like medieval castles."

অসম্বদ্ধ উপায়ের উপর প্রতিষ্ঠিত বলে' কেউ স্থাপত্যের সঙ্গে জীবনের যথার্থ সম্পর্ক দেখ্‌তে পাচ্ছে না।[১] ইদানীং বনপন্থী শিল্পের আদর্শে অগ্রসর হয়ে ইউরোপীয় স্থাপত্য—একটা বুদ্ধির পথ পেয়েছে।

অষ্টাদশ শতাব্দীর পরবর্ত্তী যুগ নানা সম্পদ্‌ ও আড়ম্বরের নানা প্রগল্‌ভতা নিয়েও কোন জাতিগত ভাবের গভীর শিল্পাত্মিকা কেন্দ্ররেখা স্বজন করতে পারে নি। বৈজ্ঞানিক ও ভৌগোলিক প্রচুর সৃষ্টি হয়েছে কিন্তু আর্টের গভীরতর ও ব্যাপক কোন সংহত ও সংযত ভাব নিয়ে কোন শিল্পী আসেন নি—এ কথা শিল্পীরাই বল্‌ছে; কারণ অনিবার্য্য সামাজিক কারণে শিল্পাদর্শের নানা স্তরের ক্রমিক ধারা ছিন্ন হয়ে' গেছে এবং তা'তে অনুশীলনের পরম্পরা নষ্ট হয়ে' শিক্ষার প্রবহমান অবস্থাটি বিপর্য্যস্ত হ'য়ে গেছে। এটা হয়েছে নির্ম্মাণের দিক্‌ থেকে; আদর্শের দিক্‌ থেকেও ভাবের ধারা ছিন্ন হ'য়ে ব্যক্তিচিত্তের খেয়ালের উপরে এসে পড়েছে। তাই সকলের পক্ষে কোন একটা আদর্শ বা ভাবের চন্দ্রাতপতলে এসে দাঁড়ান, সম্ভব হচ্ছে না।

এই জন্য এ যুগে শিল্পচর্চ্চা ও শিল্পসম্পর্ক শিক্ষাও সমাজবন্ধনের বিপর্য্যয়ে জাতিগত হ'তে পারে নি; এমন কি সামান্যভাবেও কোন সমানধর্ম্ম, জাতির কোন স্তরবিশেষে সুপ্রতিষ্ঠিত হয় নি। দু' পাঁচজনে কোন মিশ্র (ecletic) আদর্শ বা কোন গভীর ভাবপীঠ স্বজন করতে পারছে না। কোন লেখক স্পষ্টই বলেছেন প্রত্যেক রাজপথের প্রত্যেক গৃহই বিশিষ্ট কলাশ্রীতে রচিত হওয়া উচিত কিন্তু এত শিল্পী কোথায় পাওয়া যাবে? তিনি বলেন এ যুগের কারিগরদের শিক্ষা দেওয়ার চেষ্টা করা বৃথা, কারণ তাগিদ্‌ কর্‌লেই এখন আর কারিগর এসে' জুটবে না। শিক্ষা যা'দের বোকা করে' তোলে এবং রুচি যাদের মূর্খ করে তা'দের চেয়ে বেশী মূর্খ ও বোকা পাওয়া সম্ভব নয়।[২]

এ যুগের বাইরের দিক্‌টা খুব পরিপাটি ও মার্জ্জিত হ'য়ে উঠেছে কারণ নানা রকমের খবর সকলেরই কানে পৌঁছবার বন্দোবস্ত আছে। সকলেরই পাকা সমজদার হওয়ার ইচ্ছা হয়েছে। এ যুগে সহজেই মতামতেরও ফ্যাশান্‌ দাঁড়িয়ে যায়, কাজেই তা' প্রকাশ করতেও বিপদ বেশী নেই। কিন্তু বানান কথা বা ফ্রেমে বাঁধা কল্পনা সীমার বাইরে কুল পায় না, নেহাৎ পঙ্গু হ'য়ে

১ Architecture in India is still a living art, practised on the principles which caused its wonderful development in Europe in the twelfth and thirteenth centuries and there consequently and there alone the student of architecture has a chance of seeing the real principles of the art in action. In Europe *at the present day* architecture is practised in a manner so anomalous and so abnormal that few if any have hitherto been able to shake off the influence of a false system.

History of Indian and Eastern Architecture,—Furgusson.

২ "Do not think you can educate your workmen or the demand for perfection will increase the supply. Educated imbecility and finessed foolishness are the worst of all imbecilities and foolishnesses."

পড়ে। কলাচর্চ্চাকে কৃত্রিমতার মুখোস ছেড়ে' সহজ জীবনধর্ম্মের প্রেরণার মধ্যে প্রতিষ্ঠিত হ'তে হবে। সে জন্য সৌন্দর্য্যসাধনাকে সহজ জীবনমূলের শোণিতধারার সঙ্গে যোগ করতে হবে। বৃক্ষ যেমন পত্রপুষ্পবেষ্টনীর মধ্যে, প্রাত্যহিক বিচিত্রতা গ্রহণ করে' বেড়ে উঠে, ফুল যেমন ক্রমিক জীবনধারায় পরিপুষ্ট হ'য়ে বৃন্তমুখে শতকিশলয়ে পর্য্যাপ্ত ও পূর্ণ হয়ে উঠে, তেমনিভাবে নানা অনুকূল পাথেয়ের মধ্যে কলাচর্চ্চাকে সহজ আনন্দে প্রতিষ্ঠিত হ'তে হবে। আর্টের সোনার হরিণকে জোর করে' ধরা যাবে না, শুধু আর্ট স্কুলের বক্তৃতা গলাধঃকরণ করলে প্রাণরোগের বীজাণু নষ্ট হ'য়ে দেহপ্লাবী রম্যচাঞ্চল্যে জীবন উদ্বেলিত হবে না।

পম্পীনগরী ও ফতেপুরসিক্রীর ভগ্নাবশেষ দেখে' কোনও লেখক বলেছেন—এ দুটি জায়গার ঘাট, মাঠ, মন্দির, স্নানাগার, দোকান প্রভৃতি সবই নিপুণ হস্তের কারুচিহ্নে পরিপূর্ণ। এত সুনিপুণ শিল্পী কোথা থেকে এল ভাব্‌লে বিস্মিত হ'তে হয়। আধুনিক যুগের শিক্ষার কোনরূপ ষড়যন্ত্রও বহ্বারম্ভ সহজ জীবনযাত্রার মধ্যে এইরূপ কলাসম্পদ্ আন্‌তে পারে নি। কারণ তা জীবনের বহুমুখী চেষ্টার সঙ্গে যুক্ত নয়।

তা ছাড়া' শুধু এঞ্জিনিয়ারদের কৌশলের দিক্ থেকেও আদিকালের আর্টে যা' সম্ভব হয়েছে এ কালে তা' হচ্ছে না। ফার্গুসন ও হ্যাভেল এ সম্বন্ধে অনেক উদাহরণ দিয়েছেন। বিজাপুরে মহম্মদের সমাধি-মস্‌জিদের কৌশল সম্বন্ধে ফার্গুসন বলেছেন—'It is a wonder of constructive skill.' শুধু তা নয়, ফার্গুসন বলেছেন ভারতের কারিগরদের কাজ দেখে' ইউরোপের মধ্য যুগের স্থাপত্য সম্বন্ধেও তাঁর যতটা ধারণা হয়েছে রাশি রাশি বই পড়েও তা' হয় নি।

বরভূধর, সারানাথ, সাঁচি, অমরাবতীর শিল্পেও অসংখ্য শিল্পীসংগ্রহের হাতের স্পর্শ মুদ্রিত হ'য়ে গেছে। সে সময় শিল্পীর জীবন ললিতশিল্পের তালে অনুধৃত হ'য়ে যেত—একালে তা' কোথাও হয়ে উঠছে না। বলাকার মত সেকালের শিল্পীবা চিত্তাকাশে দলে দলে দেখা দিয়েছে —প্রণালী সহজ ও স্বাভাবিক না হ'লে তা' সম্ভব হ'ত না। এদের ভিতর কেউ শুধু যন্ত্রের মত কাজ করে যায় নি—এ সব শিল্পের প্রত্যেক অংশই সমগ্রের আনন্দে ভরপুর হয়েছে। শিল্পীরা প্রত্যেকেই সমগ্র কল্পনার ভিতর নিজের আত্মীয়তা অনুভব করেছে। কাজেই দেখা যাচ্ছে আচার্য্যানুগত্য ও ধারাবাহিকতার ক্রম, ইউরোপ ও ভারত—এ দু'জায়গায় আশ্চর্য্যরূপে শিল্প-পরম্পরার প্রাণ-প্রতিষ্ঠা করেছে।

অপরদিকে চীন জাপানের ইতিহাসেও আশ্চর্য্যভাবে এই নিঃশব্দ আনুগত্য, শিল্পরচনার এই জীবন্ত ও জাগ্রত গতানুগতিকতা, এই ঐতিহাসিক ক্রমস্রোত ব্যক্তিগত দম্ভকে শীর্ণ করে' একটা প্রবল শিল্পধারাকে বিশিষ্ট গৌরব ও মর্য্যাদা দিয়েছে। চৈনিক শিল্প তত্ত্বতঃ ভারতীয় বা অন্য কোন শিল্পের সঙ্গে সমানধর্ম্মী নয়। চীন দেশে আর্টকে মার্জ্জিত রুচির (culture) প্রকাশ

বলে' মনে করা হয়। অসংখ্য বন্ধন স্বীকার ক'রেও চৈনিক চিত্ত পরিবারগত পিতৃভক্তি ও সম্রাটানুরক্তিকে সমাজবন্ধনের কেন্দ্রভাগে রেখেছে। কোন লেখক বলেছেন চীনদেশে 'সজ্জন'ই সমাজের ভিত্তি, গ্রীস ও রোমে তা' শুধু ব্যক্তিমাত্র গঠন করেছে।[১] এ সব কারণে আধুনিক সমজদারেরা চৈনিক শিল্পকে স্বতন্ত্র ও স্বাধীন মনে করেন।[২] চৈনিক শিল্পেও দেখ্‌তে পাওয়া যাবে, আচার্য্যেরা আর্টে একটা প্রধান জায়গা অধিকার করে' আছেন। আচার্য্যের হস্ত লিপি প্রতিগৃহে অনুকৃত হয়ে থাকে; আচার্য্যের রচিত চিত্রকে অনুকরণ করে, হস্তকে সুশিক্ষিত করতে তরুণ শিল্পীরা লজ্জা অনুভব করে না। প্রসিদ্ধ আচার্য্যের মধ্যে কেউ বা শিষ্যদের রচিত চিত্রে নিজের নাম দেওয়ার অনুমতিও দিয়ে থাকেন। বিখ্যাত মিঙ্ অর্টিষ্ট চিউ-য়িঙ্এর নাম এরূপ অনেক শিষ্যের চিত্রে দেখ্‌তে পাওয়া যাবে। তা'ছাড়া একই বিষয়ে এত অসংখ্য চিত্র রচিত হয়েছে এবং অনুকৃতও হয়েছে যে তা'তে কোন্‌টি আসল আর কোন্‌টি নকল ঠিক করা অনেক সময় মুস্কিল হয়ে পড়ে। এ'তে দেখা যাচ্ছে প্রধানতম আচার্য্যকে অনুসরণ করা চৈনিক শিল্পের একটা বহুকালপ্রচলিত প্রথা।

জাপানী শিল্পেও এই আচার্য্যানুগত্য আরও গভীরতরভাবে যুক্ত। কোন লেখক বলেন, জাপানের ইতিহাসে আর্টের যে সুগুপ্ত ধারা ও রহস্য, আচার্য্য থেকে শিষ্যে ক্রমশঃ সংক্রামিত হয়ে' এসেছে তা' জাপানী আর্টে খুব একটা বড় রকমের কাজ করেছে। 'ওকুগি' বা ভিতরকার রহস্য-পরম্পরা এবং 'নিযুৎসু' বা গুপ্তশিল্প সম্বন্ধে অনেক কথা শুন্‌তে পাওয়া যায়। এ সমস্ত শিল্পের গোপনীয় সম্ভারসমূহ যা'রা যে পরিমাণে পেয়েছে তারাই নানা আর্টের চক্রসৃষ্টি করেছে। তা'তে কোন জায়গায় অনেকটা ধর্ম্মের সম্পর্কও দাঁড়িয়ে গেছে এবং বৌদ্ধ ধর্ম্মমতের কোন কোন দিক আর্টে এসে পড়েছে।......শিক্ষার্থীদের আচার্য্যের সম্পর্কে যেরূপ সম্পূর্ণ আত্মলোপ করতে হয়', তেমনি নিজের কাজেও গভীর আত্মনিয়োগ অপরিহার্য্য ছিল।"[৩]

এরূপ আচার্য্যানুগত্য ও আচার্য্য-দীক্ষা—যদি তা' বলা যেতে পারে—জাপানী শিল্পকে

১ In a word the early civilization of China centred around the gentleman *chun*, while that of Greece and Rome placed man *homo* at the centre. Scammon lectures

২ "When foreign influences were stronger than at any other period of the history of China, Art continued to show an adherence to early indigenous tradition which refused to be perverted." Ibid.

৩ "The secret trade thus passed on from master to pupil, played an importrnt part in the history of the arts of Japan. We hear much of 'Okugi' the inner mysteries and of the 'Nijutsu' the secret art. By the possession of these craft—secrets the divisions of various schools are in a measure founded. In some cases there is a sort of religious sanction and we come again into contact with the tenets of some Buddhist sects. The self-effacement of the apprentice in the interests of his master was demanded of him no less than a complete devotion to his task." E Dillon

আশ্চর্য্যরূপে সুকুমার ও সূক্ষ্ম করেছে ; এবং তা'তে করে' যা' সম্ভব হয়েছে, এযুগের নানা চেষ্টাও তা'র কাছে ব্যর্থ হয়েছে। এইরূপে এসিয়ার রম্যকলায় যেমন অনেক কিছু অননুকরণীয় এমন কি দুঃসাধ্য ও দুর্ব্বোধ্য হয়েছে তেমনি আদিকালের ইউরোপের অনেক চেষ্টাও একারণে এযুগের কাছে হেঁয়ালি হয়ে' পড়েছে। জাপানী ধাতব শিল্পের মিশ্রণপ্রণালীর দুর্ব্বোধ্য বৈচিত্র্য, এযুগে ইউরোপের পক্ষে আলাদ্দিনের প্রদীপের মত রহস্যজনক হয়েছে। নানা ধাতু মিশিয়ে, ধাতু-পত্রে নানা রঙের বৈচিত্র্য, অবয়বের সৌকুমার্য্য ও সূক্ষ্মতা সম্পাদন করা পুরুষানুক্রমিক ধারাবাহী শিক্ষায় জাপানী কারিগরের পক্ষে যেরূপ সম্ভব হয়েছে, জ্ঞান বিজ্ঞান সমন্বয় করে' ইউরোপীয় শিল্পীরা তা করতে পারছে না। কোন লেখক বলেন, "It is the despair of our European workers in metal who have attempted in vain to imitate the effects obtained by the Japanese." "ধাতব শিল্পে আমাদের ইউরোপীয় শিল্পীরা এই আশ্চর্য্য ব্যাপারে ব্যর্থ হয়েছে,—জাপানীদের অনুকরণ করে' হতাশ হয়ে' গেছে।" জাপানীরাও প্রাচীনতর চৈনিকদের কাছে নানা জ্ঞান ও সম্ভার আহরণ করেছে। 'চৈনিক কালি' কিছুতেই জাপানে তৈরী হ'তে পারেনি, তা' চীনদেশ থেকে জাপানে আমদানী করা হয় এবং অতিরিক্ত মূল্যে ক্রীত হয়। [১]

আচার্য্যমূলক শিক্ষার ভিতর এরূপে অপ্রকাশ্য ও গোপন নানা তথ্য সংগৃহীত হ'য়ে থাকে। ইতালীয় শিল্পীদের বর্ণসম্ভারের কাছে আধুনিক রসায়নশাস্ত্রের তৈরী রঙ্‌ দুর্ব্বল ও অপ্রচুর প্রমাণিত হচ্ছে।

ধারাবাহিক চিত্রশিল্পের এরূপ নানা বিস্ময়জনক সংগ্রহকে এযুগ কিছুতেই আয়ত্ত করতে পারছে না। আচার্য্যের গতানুগতিক ক্রমোদ্দীপনা এ শ্রেণীর শিল্পে নিঃশ্বাস প্রশ্বাসের ন্যায় প্রাণ সঞ্চার করেছে—যা' আধুনিক আর্টস্কুলের শিক্ষকের বক্তৃতা থেকে সম্ভব হচ্ছে না।

জাপানী কলা এবং চৈনিক কলায়ও আচার্য্যেরা একালে বিশেষদিকে মনোযোগ দিয়ে শিল্পকে একটা অজ্ঞাত জায়গায় নিয়ে এসেছে। তা' শুধু বিজ্ঞানের দোহাই দিয়ে আয়ত্ত করা যাচ্ছে না— একান্তভাবে আচার্য্যের পদাঙ্ক অনুসরণ ক'রে অগ্রসর হ'তে হচ্ছে। যে সমস্ত শিল্পে প্রামাণ্যমূর্ত্তি বা টাইপ কল্পিত ও রচিত হয়েছে—সে সব শিল্পে এইরূপ গূঢ় ব্যাপার কতকটা দেখতে পাওয়া গেলেও, কতকগুলি বিশেষ কারণে তা' জাপানে ও চীনে একটা প্রধান স্থান অধিকার করেছে। জাপানী শিল্পী Kano Hogai বোধিসত্ত্ব অবলোকিতেশ্বরের যে প্রামাণ্য মূর্ত্তি এঁকেছেন তার ভিতরকার রেখা-জালের যাদু দেখ্‌লে বিস্মিত হতে হয়। ইউরোপের পক্ষে চিত্রকলার এতটা সূক্ষ্ম ঐশ্বর্য্যদান একরূপ অসম্ভব বল্‌লেই হয়।

[১] "Of the so called modern ink used by the Japanese, the best quality comes from China ; extravagant prices are paid for what may be described as historic price."

জাপানী সাহিত্যে যেমন শব্দ প্রয়োগের একটা বিশেষত্ব ভাবকে বিশেষভাবে উদ্বুদ্ধ করে, তেমনি চিত্রেও রেখাপ্রয়োগের প্রণালী একটা বড় জায়গা অধিকার করে' আছে। এ কলালীলার বিশেষত্ব বর্ণপ্রয়োগ বা বিষয়ের কোন মৌলিক নূতনত্বের উপর নিহিত নয়, তুলিকাপ্রয়োগের আশ্চর্য্য সূক্ষ্মতা ও নৈপুণ্যের উপর নিহিত। তুলিকান্যস্ত রেখাভঙ্গীর মধ্যে বিচারের নানা বিষয় এবং ভাববার নানা কথা আছে দেখ্‌তে পাওয়া যায়। জাপানী শিল্পে বিষয় বৈচিত্র্য বেশী নেই; ব্যক্তিগত শতমুখী ভাবোচ্ছ্বাসকে নানা বৈচিত্র্যের মধ্যে ফুটিয়ে তোলা উদ্দেশ্য নয়—ধারাবাহী কোন কলারই তা' নয়। কয়েকটা উচ্চ বিষয়কে বিশিষ্টভাবে জাতিহৃদয়ের সঙ্গে যুক্ত করে' একটা চিরন্তন ও স্থায়ী প্রতিষ্ঠা দেওয়াই এ শ্রেণীর রূপসৃষ্টির মুখ্য উদ্দেশ্য। অনির্দ্দিষ্ট ব্যক্তিগত ভাবের বুদ্বুদ সমগ্র দেশের বা অনাগত কালের বোধ্য হয় না এজন্য বিষয়ের বৈচিত্র্যকে বড় না করে কয়েকটা বিষয়কে জাতির হৃদয়ে একটা অজস্র ও অফুরন্ত প্রতিষ্ঠা দিয়ে—তা'দের ভিতরই সমগ্র জাতির আশা ও আনন্দ, বেদনা ও কল্পনা গ্রথিত করা এ শ্রেণীর কলাশিল্পের উদ্দেশ্য হয়ে' পড়েছে।

অথচ নানা হাতের শিল্প, নানা শিল্পীর মনন একই জিনিষের ভিতরও একটা বিশেষভঙ্গী ও উর্ম্মি উপস্থিত না করে' পারে না। তা' এখানে তুলিকা প্রয়োগের অজস্র ও অশ্রান্ত বৈচিত্র্যের ভিতর দেখ্‌তে পাওয়া যায়—এমন কি জাপানী বা চৈনিক শিল্পে তুলিকাপ্রয়োগ দেখেই শিল্পীর স্থান নির্ণীত হয়। কাব্যের মধ্যে ছন্দের যা' স্থান কিম্বা জাপানী কাব্যে, বাক্যের সান্নিধ্য ও সংযোগ যেমন মহার্ঘ—এমন কি যা' বহু চিন্তা ও সাধনার অপেক্ষা রাখে—তেমনি চিত্রেও রেখা সঞ্চারের সূক্ষ্মতা, চিত্রের উপায় মাত্র নয়—তা উদ্দেশ্যরই অঙ্গীভূত। বর্ণমালা অঙ্কনে অভ্যস্ত জাপানী ও চৈনিক হস্ত, তুলিকাপ্রয়োগে অপরাজেয় দক্ষতা লাভ করেছে। কোন লেখক বলেন, জাপানীদের তুলিকা সঞ্চালনের প্রণালী সম্বন্ধে অনেক কথা বলা হয়েছে। তুলিকান্যস্ত নিপুণ রেখাপ্রণালীতেই জাপানের দেশীয় সমালোচকেরা আকৃষ্ট হয়। কোন কলা সমালোচক ভূচিত্র অঙ্কনে ষোল রকমের রেখাভঙ্গীর উল্লেখ করেছেন এবং পত্রপুঞ্জও খুঁটিনাটি আঁকার ভিতরও ছত্রিশ রকমের তুলিকা প্রয়োগের প্রথা লক্ষ্য করেছেন।[১] শিল্পী Hashimodo gahoর চিত্রে দুটি মূর্ত্তির হাস্যমুখ আলাপে তুলিকাপ্রয়োগের কালোয়াতী ও অতুলনীয় সৌকুমার্য্য লক্ষ্য করা যায়। চীন দেশেও তুলিকা প্রয়োগের দ্বারা উচ্চ শিল্পীর স্থান নির্ণীত হয়। চৈনিক রেখাশিল্পে দেখ্‌তে হয় 'সেন' বা প্রাণবত্তা, 'চি' বা তুলিকার শক্তি, "য়ুন" বা ছন্দ এবং "ওয়েই" বা রস।

১ It is the quality of this brush power that first arrests the attention of native critic in examining a picture or drawing. One writer on art has enumerated sixteen styles of touch for landscapes generally and as many as thirty six for details and foliage." Dillon

এরূপে জাপানের চিত্রে, প্রত্যেক রেখাই প্রেম ও স্বপ্নের ভিতর জড়িত হয়ে' একটা নূতন ভাবলোক সৃজন করেছে, যা' বর্জ্জন করা যায় না। বহু চিত্তের সম্পর্ক ও বহু কালের স্মৃতি, এই সব শিল্পকে গভীর তীক্ষ্ণ ও চিরজাগ্রত করে' রেখেছে—পাশ কাটিয়ে গেলে এ শ্রেণীর রম্যকলার রসসম্ভোগ হয় না। এসব পুরুষানুক্রমিক সংস্কার ও সৌন্দর্য্যচর্চ্চা দিয়ে আচ্ছন্ন এবং যদিও বিশেষ প্রথার (convention) ভিতর দিয়ে এসব শিল্পে চলাফেরা করতে হয় তবুও তা'তে নূতন নূতন অকল্পণীয় সৌন্দর্য্যদ্বার উদ্ঘাটিত হয়ে' প্রত্যেক অনুপরমাণুকে মহার্হ করে তুলেছে। সব কিছুই নূতন অর্থ পেয়েছে—বহুস্মৃতি তুলিকাভঙ্গীকে ঘিরে' অনেকটা সঙ্কেতাত্মক (symbolic) করে' এমন অনেক কথা প্রকাশ করেচে—অনেক ইতিহাসের স্পর্শ দেখাচ্ছে, যা' বাজে লোকের চোখে পড়ে না। প্রাচীন পদ্ধতিনিষ্ঠতা এইরূপে ক্রমশঃ শিল্পকল্পনাকে সামান্য পরিসরের মধ্যেও ভারাক্রান্ত করে' তোলে এবং শিল্পীকেও আচার্য্যের পদচিহ্নে প্রেরণ করে' আশ্চর্য্যভাবে নিপুণ করে' তোলে।

বার্গসোঁ রম্যকলা সম্বন্ধে সাধারণভাবে এক জায়গায় যা' বলেছেন তা' এই শ্রেণীর শিল্পের অন্তর্নিহিত অজস্র রসধারাসম্পর্কে উল্লেখ করে' বলা যেতে পারে। তিনি বলেন, "Art reveals in things a great number of qualities and *finer shades* than we ordinarily discover in them." সূক্ষ্মতম এমন ভাবছায়া জাপানী ও চৈনিক চিত্রাদির ভিতর পাওয়া যাবে—যা' শুধু চোখের ব্যাপার বা ইন্দ্রিয়ের কথায় পর্য্যবসিত হয়নি। অনেক কিছু উদ্দীপনা সম্ভব হচ্ছে, জাতিচিত্তের বিশেষ ধর্ম্মের সঙ্গে রেখা সংগ্রহ যুক্ত হয়েছে বলে'। চিত্রকর শেষুইউ (Sesshiu) সম্বন্ধে বলা হয়েছে যে অতি তরল রেখাস্তরপ্রবাহে বিরাট্ দূরত্ব জ্ঞাপন করতে শিল্পীর একটা বিশেষ ক্ষমতা ছিল। মিঃ এণ্ডারসন, শিল্পী নেওনোবু (Naonobu) সম্বন্ধে বলেছেন যে মাঝে মাঝে রেখাভঙ্গীর মধ্যে ফাঁক্ রেখে' দিয়েও তিনি নানা ভাব উদ্দীপ্ত করেছেন। বাস্তবিক জাপানী ও চৈনিক-শিল্পীদের রেখাসঞ্চারের যাদুকর বলা যেতে পারে।

এজন্য একটু অধ্যাত্ম ব্যাপার বা নিগূঢ় রহস্যবাদিতাও (mysticism) জাপানী আচার্য্যদের সম্পর্কে এসে' পড়েছে। আচার্য্যের তুলিকাসম্পর্ককে জাপানী শিল্পে অনেকটা অন্তর্গূঢ় চেতনার ব্যাপার (subliminal consciousness) বলা হয়েছে। চিত্রকলার ভিতর, জাপানী সমালোচক, জাপানী আচার্য্যদের 'হাতের স্পর্শ' খোঁজেন। কোন কোন বৌদ্ধ সম্প্রদায়ের নিগূঢ় তত্ত্বের সঙ্গে এ ব্যাপার যুক্ত হয়ে' গেছে। আচার্য্যনিষ্ঠ আর্টসম্পর্কে এটা একটা খুব মূল্যবান্ ব্যাপার। কারণ এ সব শিল্পে বিষয়ের বৈচিত্র্য একটা বড় কথা নয়। যা' কিছু মোটিফ ও বিষয় দেখ্‌তে পাওয়া যায় তা' বহুকাল থেকেই সঞ্চিত হয়ে' আছে। এ জন্য জাপানী চিত্ত সংস্কারবশতঃ ছবিতে আচার্য্যের নিপুণ হাতের গভীর স্পর্শ খোঁজে। কোন লেখক বলেন, "খাঁটি আচার্য্য সম্বন্ধে, শুধু মস্তিষ্কের সম্পর্কে কোন রেখাসম্পাত হয়ে' থাকে—এ

কথা জাপানীরা মনে করে না, তা'রা মনে করে একটা আলৌকিক অধ্যাত্ম সম্পর্ক হ'তেই তা সম্ভব হয়।" ১

কোন কোন লেখক এই নিগূঢ় নৈপুণ্যকে বিবর্ত্তননীতির সম্পর্কে মস্তিষ্কের বিশেষ উপাদান সংগ্রহের সঙ্গে যুক্ত করে' সুবোধ্য করতে চায়। সেটা কি ঠিক না ভুল সে আলোচনা করতে যাওয়া বৃথা। তবে তা'কে সহজে ব্যাখ্যা করে' নিঃশেষ করে' দেওয়াও কোন কাজের কথা নয়। আধুনিক মনস্তত্ত্ববিদ্‌রা জীবতত্ত্বকে (Biology) অতটা অধিকার দিচ্ছে না। মনোরাজ্যের দেহনিরপেক্ষ অজ্ঞাত কক্ষও স্বীকৃত হচ্ছে। বার্গস' 'জড় ও স্মৃতি' নামক বইতে একজায়গায় বলেছেন, "মস্তিষ্কের ঘটনা পুঞ্জের সঙ্গে মানসিক জীবনের সম্পর্ক সঙ্গীতচক্রের মধ্যে অনেকটা পরিচালকের যষ্ঠির মত কাজ করে; তা'তে কেবল গতির মূলে জড় উপকরণের চাঞ্চল্যই প্রকাশ হয় আর কিছু নয়। ব্রেনের ভিতর মনের গতিবিধির কোন ব্যাপারই পাওয়া যাবে না। মস্তিষ্কে শুধু মানসজীবনের একটা অপূর্ণ ও অপর্য্যাপ্ত অনুকৃতি হয় মাত্র।" ২

এ সমস্ত কারণে কলার সম্পর্ক মানসিক দীক্ষার উপর নির্ভর করে; ধারা ও পদ্ধতির সঙ্গে একটা গভীর অধ্যাত্ম যোগ না হ'লে শুধু বই পড়ে তা' সম্ভব হয় না। এই সংক্রামিত স্পর্শ ও দীক্ষার জন্য ইউরোপীয় চিত্রশিল্পে "মাষ্টার্স্‌" এবং প্রাচ্য শিল্পে 'আচার্য্যেরা' ইতিহাসের পৃষ্ঠায় চিরস্মরণীয় হয়ে' গেছেন। এ শ্রেণীর পদ্ধতিনিষ্ঠ বিধিবদ্ধ শিল্পকলার চাবি সেকালে এবং যেখানে তা' জাগ্রত আছে, একালেও—একমাত্র আচার্য্যের মঙ্গলহস্তেই শিক্ষার্থীর প্রাপ্য ছিল, তা' জটিল যন্ত্রপ্রাচুর্য্যের ভিতর কলের চাপে আদায় করা সম্ভব হয় নি। আজকাল আর্টের এই আচার্য্যানুধৃত পরম্পরা নানা জায়গায় ছিন্ন হওয়াতে তা' হেঁয়ালী হয়ে' পড়েছে; এ জন্য সেকালের উচ্চতম কলাচেষ্টা ও কিউরিওস্‌ বা তাজ্জব ব্যাপার হয়ে' দেশবিদেশে ড্রইং-রুমের কোণে বা প্রদর্শনীর শ্রেণীবদ্ধ প্লাটফর্মে দেখা দিচ্ছে।

এ দেশের আচার্য্যনিষ্ঠ গতানুগতিক কলায় আদিকাল থেকে যে জীবন্ত জীবনধারার সংস্পর্শে উপচিত হয়েছিল এ কালে তা'র একটি শুভমুহূর্ত্তও, কোন কোন রম্যকলার স্মৃতিতে উপলব্ধ হচ্ছে না। স্থাপত্যে যতটুকু আছে তা'ও টুক্‌রো টুক্‌রো হয়ে' যাচ্ছে এবং অন্যান্য কলার সঙ্গেও তা'র যোগ

১ "The hand should be guided in the case of a true master not by the active and conscious interference of the brain but by some thing that we may perhaps call the 'subliminal consciousness', some thing that comes into play when complete command of the craft has been attained."

২ "Cerebral phenomenon are indeed for mental life what the movements of the conductor's baton are for the symphony, they indicate the motor articulations, they do no more. We should find nothing of the operations of the mind, properly so-called within the brain. The brain apart from its sensorial functions has no other office than to exhibit in pantomine, the mental life."—Matter and Memory.

প্যারিসের বিচার

রুবেন্স

দেখ্‌তে পাওয়া যাচ্ছে না। আজ প্রাচীনকালের অজস্র জীবনস্বপ্নও কোন চিত্রশালার প্রান্তে, প্রত্যক্ষ জীবনস্পর্শে কম্পিত ও পরিপুষ্ট হচ্ছে না; তা যেন অতীতের সুখ দুঃখ ও জীবনমরণের নিঃশব্দ প্রতিভূর মত দাঁড়িয়ে আছে। অজান্তার নরনারীর ললিত সৌন্দর্য্য ও আবেগধারা আজ বিজ্ঞতার চস্‌মা দিয়ে দেখ্‌তে হচ্ছে—বিবেচনা করে' তা'কে বাহবা দিতে হচ্ছে, গৃহকোণের মঙ্গল-দীপালোকিত হৃদয়মুকুরে ও'সবের কোন ছায়া পড়্‌ছে না। বস্তুতঃ ভাবের সম্পর্ক ছিন্ন হয়ে' গেছে বলেই জ্ঞানের দিক্ থেকে এ কালে আবার নূতন সামাজিকতার চেষ্টা হচ্ছে। এ শ্রেণীর আর্টের গোড়াকার কথা ছিল বিচ্ছিন্নতা নয়, বিচিত্রতা নয়, স্বাতন্ত্র্যও নয়; আচার্য্যের একান্ত আনুগত্যের ভিতর সৌন্দর্য্য সাধনায় আত্মসমর্পণে ও তা'তে আত্মার পরিপূর্ণ তৃপ্তি। এইরূপেই আচার্য্য হ'তে শিষ্যে, শিষ্য হ'তে শিষ্যান্তরে, পরম্পরা রক্ষিত হ'য়ে এসেছে। এ শ্রেণীর কলার আচার্য্যানুগত্যের আর একটা বিশেষ কারণ হচ্ছে, এ সব দেশে সৌন্দর্য্যসাধনা ধর্ম্মসাধনেরই অঙ্গীভূত ছিল। এ কালের বিশ্লেষক চিত্ত জীবনকে নানা দিক্ থেকে নানা ভাবে খণ্ড করে' অগ্রসর হয়েছে। শ্রম বাঁচাতে গিয়ে শ্রমবিভাগ হয়েছে, মনের ভিতরও নানা প্রকোষ্ঠ হ'য়ে গেছে। জ্ঞান বিজ্ঞান সব স্বতন্ত্র হয়ে' বন্দীর মত এক একটা মনের গুহা (cell) দখল করে' বসেছে। মানুষের প্রাত্যহিক জীবনও নানা ভাগে বিভক্ত হয়েছে, একটা ভাগ আর একটা ভাগের সঙ্গে সহজে সম্পর্ক স্বীকার করতে চায় না। আধুনিক ধনতন্ত্র যুগে কাজের পক্ষে হয়ত তা' সুবিধাজনক। কিন্তু সেকালের জীবনযাত্রা এইরূপ খণ্ডভাবে চলে নি, তা' সব কিছুকে নিয়ে একটা অখণ্ড স্রোতেই অগ্রসর হয়েছে; যা' কিছু সাধনা, তা' সমগ্র জীবনের সম্পর্কেই পুষ্পিত ও ফলিত হয়েছে।

গথিক শিল্পে ধর্ম্মজীবনের গভীর সাধনা থেকে শিল্পীরা প্রেরণা পেয়েছে, ভারতীয় শিল্পেও বৌদ্ধ ও শৈবধর্ম্মের তত্ত্ব, নিষ্ঠাবান্ শিল্পাচার্য্যের ভিতর দিয়ে প্রস্তরে মুখর হয়েছে। রেণেসাঁসের শিল্পও উদ্দাম মুক্তির হাওয়ায়—ধর্ম্মাচারের ভিতর না হ'লেও জীবনের বহুমুখী সম্পর্কের প্রবল ঐক্যের মধ্যে—পরিপুষ্ট হয়েছে, জীবনচেষ্টার শতমুখী খণ্ডতার ভিতর বিচ্ছিন্ন হয় নি। লিওনার্দ-দা-ভিন্সি নিজে শুধু যে প্রধান শিল্পী ছিলেন তা' নয়—সে যুগের একজন প্রধান ভাবুক ও শ্রেষ্ঠতম এঞ্জিনিয়ারও ছিলেন। তা' ছাড়া সেকালের বাণিজ্য ব্যাপার এবং ব্যবসাও শিল্পীদেরই হাতে ছিল। কোন লেখক এ প্রসঙ্গে বলেন, সেকালে ইউরোপের বাণিজ্য ব্যাপার প্রভৃতি আর্টগিল্ডের ভিতর দিয়ে শিল্পীরাই পরিচালনা করত।[১] শিল্পী নিজেই বণিক্, শিল্পী ও ভাবুক ছিল—নানাদিকের পরিপূর্ণ অভিজ্ঞতায় পরিপুষ্ট ছিল। জীবনচেষ্টা এ ভাবে সব কিছুরই ভিতর ব্যাপ্ত হয়ে' উঠেছিল।

১ "In former days in Europe trade was to a very large extent controlled by artists, through the great art-guilds and the craftsman and the artist were one and the same person. Leonardo-da-vinci one of the greatest artists Europe ever produced was the greatest engineer of his time."

এ যুগে আবার বিশ্বময় সমস্ত মতামত নূতনত্বের বিরাট অগ্নিকটাহে পরীক্ষিত হচ্ছে, কোন কিছু সম্বন্ধে প্রবল নিষ্ঠা জাগ্রত হয়ে উঠ্‌ছে না। ভাব ও কল্পনা ব্যক্তির ভিত্তিতেই যা' কিছু গভীর ও নিষ্ঠাযুক্ত হয়ে উঠছে। অবশ্য পশ্চিমের রসতাত্ত্বিকগণ এই বিচ্ছেদ, বিশ্লেষণ ও পরীক্ষণের যুগে নানা শ্রেণীর ধারাবাহী আর্টের ভিতর রসসম্পর্কের সন্ধান পেয়েছেন এ গৌরব তাঁ'দের দিতেই হবে। প্রত্ন সংগ্রহ ও বৈজ্ঞানিকতার দুর্ব্বল মঞ্চ ছেড়ে' বিশ্বের বিরাট একাত্ম ভাবপীঠে এসে' তাঁ'রাই প্রথম উপস্থিত হয়েছেন। এটা বড় সামান্য কথা নয়। হয়ত এ যুগের বিক্ষিপ্তি ও বিশ্লেষণ একটা উচ্চতর সঙ্গমকে (Higher synthesis) হৃদয়কোণে জাগ্রত করতে পেরেছে বলেই আহিতাগ্নি আর্টের পুরাতন অথচ চিরনূতন ধারার জয়ধ্বনি, ইউরোপের ভাবুকের মুখেই প্রথম ধ্বনিত হয়েছে। এ যুগে তারা এ পথের পথিক নয়। বিপরীত ধর্ম্মী বলেই ধারাবাহী রম্যকলার আকর্ষণে তা'রা হয় ত' মুগ্ধ হয়েছে। হেগেলের সেই কথা হঠাৎ মনে হচ্ছে, "বৈপরীত্যই জীবন প্রেরণার মূল, বৈপরীত্যই বিশ্বকে নিয়ন্ত্রিত করে, সব কিছু বিপরীতের মধ্যে ডুব্‌তে চায়।"[১] কিন্তু তা'দের পক্ষে শুধু দিক্ নির্ণয় ও অবগুণ্ঠনমুক্তি মাত্র সম্ভব হয়েছে। ধারাবাহী কলা যেখানে জাগ্রত সেখানকার হৃদয়বান্ কলারসজ্ঞদেরই তা'র ভিতর প্রবেশ করতে হবে, আর সকলের পক্ষে সে পথ অনেকটা রুদ্ধ। আনেসাকি জাপানে 'বৌদ্ধ কলা' সম্বন্ধে যা' বলেছেন তাতে মনে হচ্ছে—এসিয়ার জটিল সাধনা ও ধর্ম্মনিষ্ঠা-রচিত চিত্তারণ্যের মধ্যে প্রবেশ করা দেশচিত্তেরই কাজ, বাইরের আলোচকের পক্ষে তা' সম্ভব নয়।[২]

১ "Cortradiction is the root of life and movement......The principle of contradiction rules the world. Every thing tends to change, to pass over into its opposite."

২ M, Anesaki, Buddhist Art (1916.)

চতুর্থ পরিচ্ছেদ

শিল্পকলার পরিবেশ

বিশেষভাবে শিল্পকলার দু'টা দিক্ দেখ্‌তে রসজ্ঞেরা ঝুঁকে পড়েন। একটা হচ্ছে নির্ব্বাচিত বিষয়ের দিক্ অর্থাৎ বিষয়টা ভাল না মন্দ কিম্বা কি ভাবে ত'াকে কাব্যে বা চিত্রে ফুটিয়ে তোলা হয়েছে; দ্বিতীয় হচ্ছে চিত্র বা কাব্য হিসাবে শিল্পীর নৈপুণ্যের দিক্, যা'কে টেক্‌নিক্যাল দিক্ও বলা যেতে পারে। একটা হচ্ছে আর্টের আখ্যানগত ব্যাপার, অন্যটি হচ্ছে আর্টের প্রকাশধর্ম্মী নিপুণতা। বিষয়টি শুধু অদ্ভুত বা বড় রকমের হ'লে চলে না—দেখ্‌তে হবে কতটা তা' শিল্পী নিজের করতে পেরেছে, বিশেষতঃ কতটা তা শিল্পধর্ম্মের (technical skill) সঙ্গে একাত্মক হ'তে পেরেছে। এমন কি কাব্য, চিত্র, সঙ্গীত প্রভৃতিতে শিল্পীর স্থান, বিষয় নির্ব্বাচন অপেক্ষা কারুকার্য্যের নিপুণতার উপর বেশী নির্ভর করে।

রসজ্ঞেরা এ' দুটি দিক্ থেকেই প্রত্যেক কলাচেষ্টাকে বিচার করেন। যে সমস্ত শিল্প ধারাবাহী হয়ে' এসেছে সে সব বিষয়বৈচিত্র্যের দিকে ততটা লক্ষ্য করে নি। রেণেস'াসের প্রাথমিক শিল্পীদের ভিতর বিষয়বৈচিত্র্য তেমন দেখ্‌তে পাওয়া যাবে না। খ্রীষ্ট, ম্যাডোনা, ক্রুশবন্ধন প্রভৃতি নিয়ে প্রায় সকলেই শিল্প রচনা করেছে কিন্তু তা বলে' সবই এক রকম বা একঘেয়ে হয়ে' পড়েনি। সকলেই নিজের কলাধর্ম্মের একটা বিশেষ দিক্ থেকে সে সব সজ্জিত ও উপস্থাপিত করেছে বলে' নৈপুণ্যের দিক থেকে দেখ্‌তে গেলে তা'দের মধ্যে যথেষ্ট তারতম্য দেখ্‌তে পাওয়া যাবে। রাফেল, লিয়নার্দ বা বাত্তিচেলীর আঁকা একই চেহারা, নানা ভাব উদ্দীপ্ত করবে। ফিডিয়াস সেলেনি, গিয়ো বলোনা বা মাইকেল এঞ্জেলোর রচিত একখানি হাত বা দেহের বিভিন্ন অংশ বিভিন্ন রস সঞ্চার করবে; সঙ্গীতেও একই বিষয় মোজার্ট, সেরুবিনি, রোসিনি ও চোপিন [১] প্রভৃতির বিভিন্ন স্পর্শ পেয়ে, আশ্চর্য্যভাবে নানা রসের সঞ্চার করবে। আলোচ্য বিষয় বিভিন্ন হ'লেও রসজ্ঞেরা শিল্পনৈপুণ্যের দিক্ থেকে আর্টকে বিচার করে' থাকেন, কারণ আর্টিষ্টদের প্রাণকথাকে তাঁ'রা এই নৈপুণ্য ও সৃজন ভঙ্গীর ভিতর লক্ষ্য করেন। সেলিনির 'পার্সিয়াস্' [২] মূর্ত্তিতে সৃজননৈপুণ্য দেখে' বিস্মিত হ'তে হয়—যদিও 'পার্সিয়াসে'র সঙ্গে আর্টিষ্টের গভীর আত্মিক সহানুভূতির অভাবে মূর্ত্তিটির ভিতর মহত্বের ছায়া তেমন এসে' পড়ে নি। শিল্পবস্তুর সঙ্গে অবিচ্ছেদ্য চিত্তসম্পর্ক প্রয়োজন; এ জন্য দেওয়ার ভঙ্গী বা কায়দাটিও বড় কম কথা নয়।

১ Cherubini, Rossini, Chopin.   ২ Perseus by Cellini.

ধারাবাহী শিল্পে আচার্য্যেরা অনিবার্য্য কারণে বিষয়বৈচিত্র্যের দিকে লক্ষ্য করে নি। যেমন এযুগে প্রতি মুহূর্ত্তে নূতন বিষয় কিছু আঁক্‌তে বা লিখ্‌তে না পার্‌লে কোন কোন শিল্পী নিজের চেষ্টাকে ব্যর্থ মনে করে, সেকালে তা'র প্রয়োজন ছিল না; কারণ লোকের মন তখন কয়েকটা স্থির ও স্থায়ী বিষয় থেকে রসভোগে অভ্যস্ত ছিল। সে সব গভীর ভাবে চিন্তিত ও ধৃত হয়ে সকলের হৃদয়ে প্রামাণ্য ও পরিস্ফুট আসন রচনা করেছিল। অনাগত ভবিষ্য শিল্পীরা সে সব নিয়েই নাড়া চাড়া করেছে এবং যদিও সে সবের ভিতর অজস্র বৈচিত্র্য সঞ্চার সম্ভব হয় নি বা কোন নূতন মোটিফ যোগ করা দুঃসাধ্য হয়েছে তবুও দেখ্‌তে পাওয়া যাবে, প্রত্যেক হৃদয়বান শিল্পীই প্রকাশধর্ম্মের ভিতর দিয়ে একটা অফুরন্ত বিস্তৃতির বিচিত্র পথ খুলে' তা'রই ভিতর নূতন হৃদয় পরিব্যাপ্ত করেছে। এ জন্য একই বিষয়ের বিভিন্ন রচনাকে ছাপা বইয়ের মত শুধু সংখ্যা বাড়াবার দিক্ থেকে দেখা সম্ভব হয় না।

এইরূপেই এক একটা কালে বা যুগে স্থায়ী প্রামাণ্য মূর্ত্তি বা টাইপ রচিত হয়েছে। অনেক ভেবে এবং সে ভাবকে সমাজে ছড়িয়ে ও গৃহীত করে' শিল্পীরা পরিস্ফুট ও মার্জ্জিত কল্পনায় কতকগুলি সারবান্ মূর্ত্তি স্থির করে' অগ্রসর হয়েছে। বস্তুতঃ প্রামাণ্যরূপ রচনা করাই যুগের শ্রেষ্ঠ কাজ—এরকমে সৃষ্টির ভিতর দিয়েই যুগের শ্রেষ্ঠ প্রাণকথা উপলব্ধ হয়। মিশর, চীন ও ভারতের বিশিষ্ট রূপের ভিতর দিয়ে সমস্ত দেশের চর্চ্চা, রুচি ও সভ্যতা অনুধ্যান করা যে'তে পারে। এ জন্য সমস্ত বিরাট ও প্রাচীন সভ্যতার ইতিহাসে, কাব্যে ও চিত্রে বিশিষ্ট রূপের প্রতিষ্ঠা দেখ্‌তে পাওয়া যায়। জাতিহৃদয় জমাট্ না হ'লে এবং বিশেষ একটা বিরাট ভাব জাগ্রত হয়ে' জাতিচিত্ত গতানুগতিক ও ধারাবাহী না হ'লে কোথাও প্রামাণ্যরূপ তৈরী হ'তে পারে না। কিছুকাল আগেকার কোন কোন ইউরোপীয় আলোচক প্রাচ্য শিল্পের এবং অন্যান্য ধারাবাহিক ঐতিহাসিক শিল্পের টাইপকে একঘেয়ে ও প্রাণহীন বলে' ব্যাখ্যা করতো—এখন তা' আর তেমনি ভাবে করে না। কারণ যে বৈচিত্র্যকে তা'রা পরমার্থ মনে করে, তা'রও একটা দিক্ এ' সব শিল্পে পাওয়া যাচ্ছে দেখ্‌তে পাওয়া যায়। বৈচিত্র্য সঞ্চার জীবনেরই ধর্ম্ম। মানব-জীবন, মনস্তত্ত্বের দিক্ থেকেই দেখা যাক্ বা ভাবের চোখেই দেখা যাক্—প্রতিমুহূর্ত্তে বিস্তৃত ও বিকীর্ণ হচ্ছে; অহরহ শ্রান্তিহীনভাবে জীবনে বৈচিত্র্য রচিত হয়ে যাচ্ছে; এবং যে সব দেশে সহস্ররজ্জুতে তা'কে বাঁধবার চেষ্টা হয়েছে যেমন চীনদেশে—সে সব দেশেও দেখা গেছে যে প্রতিবন্ধনের অন্তরালে শত গবাক্ষ আবিষ্কৃত ও মুক্ত হয়ে' চিত্তগতির লালিত্য সুসম্পন্ন করেছে। চৈনিক শিল্পের ড্রাগন ও ফিনিক্সমূর্ত্তি, তাম্র ও মৃৎপত্রে সব জায়গায় হাজার বছর অপেক্ষাও অনেক বেশী কাল চলে' এসেছে। কিন্তু তবু কেউ ড্রাগন বা ফিনিক্স মূর্ত্তিতে ক্লান্ত ও বিরক্ত হ'য়ে তা' ত্যাগ করে নি—বরং তা' সহস্র স্মৃতিসম্পর্কে মহার্ঘ হয়ে' জাতিচিত্তে অক্ষয় আসন রচনা করেছে। বুশেল [১] এক সময় বলেছিলেন এ সমস্ত মোটিফ বেশী

১ Bushell—Chinese Art.

রকম এক ঘেয়ে কিন্তু আধুনিক হৃদয়বান্ আলোচকেরা দেখ্‌তে পেয়েছে এ সমস্ত সামান্য ও সুপরিচিত উপকরণের ভিতরই কি রকম আশ্চর্য্য বৈচিত্র্য সঞ্চারিত হয়েছে! বৈচিত্র্যের এরূপ সুমধুর রসসম্পাত সম্ভব হয়েছে বলেই চৈনিক শিল্প এ সমস্ত ছাড়ে নি। [১] কাজেই দেখা যাচ্ছে কোন না কোন রকমের রসপ্রাচুর্য্য ও ভাবের নূতনত্ব সব আর্টেই এসে পড়েছে।

বৈচিত্র্য সঞ্চার এ যুগেরই একটা বিশেষ খেয়াল। রেণেসাঁসের কাল থেকেই বৈচিত্র্যের সূত্রপাত হয়। সাহিত্য ও আর্টে খ্রীষ্টীয় দেববাদের রূপসঞ্চয় অতি সামান্য ছিল—এবং সে জন্য ঐ সব আধারের ভিতর দিয়ে ভাববৈচিত্র্য সঞ্চার করার ধৈর্য্য কা'রও ছিলনা। এজন্য বত্তিচেলীকে প্যাগান দেববাদ থেকে বিষয় নির্ব্বাচিত করে' চিত্র আঁক্‌তে দেখা যায়। গ্রীক আর্টে দেখা যায়, ফন্ (faun) হার্ম্মিস্, এফ্রোডাইট্, প্যালাস প্রভৃতি এক একটি মূর্ত্তিতে এক একটা লক্ষণের ব্যঞ্জনা আছে অথচ খ্রীষ্টীয় সাধুরা (Saints) সবই একই আদর্শে ও ভাবে কল্পিত হয়েছিল। খ্রীষ্ট ও দ্বাদশ সাধু প্রচারক (Christ and Twelve Apostles) সম্বন্ধে কথোপকথন উপলক্ষ্যে গ্যেটে একবার একারম্যানকে [২] বলেছিলেন যে এসব সাধুদের কল্পনার ভিতর কোন বিশেষত্বই নেই; একটি ঠিক আর একটির মত—কাজেই আর্টে, এদের উপলক্ষ্য করে' এক একটা চরিত্রের বিশেষত্ব সৃষ্টি করা বড়ই কঠিন। গ্রীক্ দেবতাদের এক একটা লক্ষণ ও বিশেষত্ব থেকে সহজেই চেনা যায় কিন্তু সেণ্ট সিবষ্টিয়ন, সেণ্ট ক্যাথেরিন্ বা সেণ্ট লুসীকে চেহারা দেখে, চেন্‌বার কোন যো' নেই। বিখ্যাত সমালোচক Winckelman বলেন, গ্রীক আর্টে প্রত্যেক দেবীমূর্ত্তির এক একটা বিশেষত্ব ছিল বলে', মনে হয় কোন বিশেষ বিধি বা লক্ষণের সাহায্যে সে সব রচিত হয়েছিল, কারণ প্রত্যেকটির মূর্ত্তি বা ভঙ্গীই আলাদা দেখ্‌তে পাওয়া যায়। [৩] এইসব কারণে রেণেসাঁসের শিল্পীরা, বৈচিত্র্যের জন্য বত্তিচেলীর মত প্যাগান আখ্যান আর্টে গ্রহণ করেছিল। কিন্তু স্বাভাবিক প্রেরণায় সেকালের শিল্পী রূপবৈচিত্র্যের দিকে যতটা অগ্রসর হ'তে পারেনি তুলিকানৈপুণ্যের দিকে ততটা আকৃষ্ট হয়েছিল। ধারাবাহী শিল্প সহজেই সব জায়গায় অঙ্কনৈপুণ্যে যতটা বিচিত্র রসসঞ্চার করেছে

১ Yet each succeeding generation drew its artistic inspiration from the same unfailing sources. This often gives the foreign student an impression of monotony but it also creates a profound admiration for the endless variety evolved from such limited sources. J. C. Fergusson.

২ These forms are but poor subjects for sculpture. One apostle is always much like another and very few have enough life and action connected with them to give them character and significance". Goethe's conversations with Eckermann.

৩ "The form of each goddess is so uniformly *sui generis* as to lead one to suppose that all the Greek artists modelled their designs by same law or standard which all of them scrupulously observed. The figures and expressions of Diana, Venus, Juno, Pallas and others belong specially to each goddess and would be out of place and keeping if transferred." History of Art, Winckelmann.

বিষয় নির্ব্বাচনে ততটা বৈচিত্র্যকে পুঞ্জীভূত করতে ইচ্ছা করেনি। এটা হচ্ছে আধুনিক কালেরই খেয়াল।

রেণেসাঁস যুগের শিল্পীরা গভীর ধর্ম্মসম্পর্কে নিষ্ঠাবান্ ছিল না বলে' কারুকার্য্যের নৈপুণ্যের দিকে ক্রমশঃ আকৃষ্ট হয়ে পড়ে। অন্য কারণেও এটা অবশ্যম্ভাবী হয়ে পড়েছিল। ধারাবাহী আচার্য্যনিষ্ঠ আর্টমাত্রই পরম্পরারক্ষার জন্য একটা বিধৃতিসূত্র খোঁজে এবং তা'তে করে' কোথাও বা টাইপ সৃষ্টি করতে অগ্রসর হয় এবং যেথানে তা' হয়ে উঠেনা সেখানে কারুকার্য্যের দিক্ থেকে শিল্পকে মার্জ্জিত ও মূল্যবান্ করার একটা গভীর চেষ্টা জাগ্রত হয়ে' উঠে এবং তা' ক্রমশঃ শিষ্যপ্রবাহে সঞ্চারিত হয়।

যা'রা রেণেসাঁসকে শুধু প্রাচীনের নিগড় ভাঙার দিক্ থেকে দেখে তা'দেরও স্বীকার করতে হবে রেণেসাঁস, শিল্পের সমস্ত আদর্শ ও ক্রম ভাঙেনি। ধর্ম্ম ও ভাববিপ্লবে জীবনের সে যুগ আদর্শ সম্পর্কে প্রাচীনতা হ'তে দূরে এসেছিল ঠিক, কিন্তু সামাজিক ও শিক্ষার বন্ধন ও রীতি ছিন্ন করেনি; অর্থাৎ ধর্ম্মের দিক্ থেকে যতটা দূরে গেছে শিল্পের প্রয়োগবিজ্ঞানের দিক্ থেকে ততটা যায়নি। রেণেসাঁস অতীত আচার ও নিষ্ঠার নিগড় ভেঙে শিল্পকে আবার নূতন নিগড়ে বেঁধেছিল। সেটাও হচ্ছে কতকটা টাইপ ও ডিজাইনের শৃঙ্খলা। সমাজের বাঁধন ভাঙেনি বলে,' শিক্ষা ও অধ্যয়নের প্রণালী চূর্ণ হয়নি বলে,' শিল্পের নানা আচার, গতানুগতিক প্রথা ও পদ্ধতি সৃষ্ট হয়ে' গিয়েছিল। এ জন্যই কোন লেখক একালকে লক্ষ্য করে বলেছেন—"Art ceased to be of any ethical or religious importance, its value consisted in technical excellence." শুধু শৃঙ্খল ও বন্ধন ভাঙার দিক্ থেকে দেখ্‌তে গেলে বলতে হয় অষ্টাদশ শতাব্দী থেকেই সমস্ত স্মৃতিসম্পর্ক ও বন্ধন ছিন্ন হয়ে' গেছে। তা'র আগে দীক্ষা ও চর্চ্চার পৌর্ব্বাপর্য্য অক্ষত ছিল। লিয়নার্দ-দা-ভিন্সি এক রকমের টাইপ সৃষ্টি করেছিলেন যা'র সূত্র ক্রমশঃ পরবর্ত্তীরা গ্রহণ করে' অগ্রসর হয়। কোন লেখক বলেন, "By his genius he fashioned a type of beauty that he was able to transmit as an inheritance to his followers." রাফেল ও মাইকেল এঞ্জেলোর আর্ট ও ডিজাইনের উপর বিশেষ ঝোঁক্ দেখ্‌তে পাওয়া যায়—চিত্রের বিষয় সম্বন্ধে তেমন নয়। এজন্য Carr বলেন, "Giorgione and Titian, Leonado, Michael Agelo and Raphael, Van Eyck and Memlic, Durer and Holbein are all firmly linked together by their acceptance of the supremacy of design." জিয়রজিয়োন, টিশিয়ান, লিওনার্দ, মাইকেল এঞ্জেলো, রাফেল, ভ্যান আইক, মেমলিন, ডিরার্, হোলবাইন প্রভৃতি সকলেরই মধ্যে একটি বিষয়ে ঐক্য দেখা যায়—তা' হচ্ছে ডিজাইনের প্রাধান্য স্বীকার। ডচ্ শিল্পীদের ভিতর অধ্যাত্ম বিষয় রচনায় Memlinc ছিলেন অদ্বিতীয়। শিল্পীর "মিশার পলায়ন" চিত্রখানি চমৎকার রচনা।

বাস্তবিক দেখা যাবে, রেণেসাঁসের সমস্ত শিল্পে দুটি ব্যাপার ধারাবাহী হয়ে' আচার্য্য হ'তে শিষ্যে

ও শিষ্য থেকে শিষ্যান্তরে চলে' এসেছে। একটা হচ্ছে 'নক্সার' দিকে ঝোঁক যা'কে ডিজাইনও বলা যেতে পারে, আর একটা হচ্ছে বর্ণসঙ্কার। রেমব্রাঁই [১] প্রথম আলো ও ছায়া সম্পাতের বৈচিত্র্যকে (chiaroscuro) ডিজাইনের উপর স্থান দিয়েছিলেন। ভাবব্যঞ্জনার বৈচিত্র্যের সঙ্গে কারও সম্পর্কে তেমন গভীর ছিল না। আখ্যানবস্তুর প্রাণকথাকে বা কোন তত্ত্বকে কেউ পরমার্থ করতে চায়নি। দু' একটা উদাহরণ দিতে হয়।

টিনটোরেতোকে ইতালীর অধ্যাত্মনিষ্ঠ আর্টের শেষ দ্রষ্টা বলা হয়—"The last Seer in the city of pleasure." টিনটোরেতো ও টিশিয়ানের চিত্রকলা সম্বন্ধে টেক্‌নিক্যাল দিক্‌টার উপরই খুব দৃষ্টি ও লক্ষ্য দেখ্‌তে পাওয়া যায়—অর্থাৎ বর্ণসঙ্কার ও অঙ্কন প্রভৃতির উপর তাঁ'দের টান বেশী ছিল। তাঁ'দের ছবিগুলিও খাঁটি ও সুন্দর হওয়ার বিশেষ কারণ হচ্ছে চিত্রের বিষয় সম্বন্ধে তাঁ'দের বিশ্বাস ও নিষ্ঠা ছিল যা' সব শিল্পে অপরিহার্য্য। টিশিয়ানের Assumption ছবিটি একটা খুব বিরাট ব্যাপার বল্‌তে হয় কারণ চিত্রখানিকে টিশিয়ান খেলনা মনে করে' আঁকেননি। খ্রীষ্টীয় উপাখ্যান প্রভৃতিতে টিশিয়ানের বাস্তবিকই গভীর আস্থা ছিল; কিন্তু খাঁটি কথা বল্‌তে গেলে স্বীকার করতেই হয় টিশিয়ান উজ্জ্বল লাল ও নীল রঙে আকৃষ্ট হয়ে' সে রঙ বিশেষভাবে ফুটিয়ে তুল্‌তেই ছবি খানি এঁকেছিলেন। টিশিয়ান ভগ্ন চিত্রও এঁকেছেন—তাতে মনে হয় তাঁতে রূপক মোহই ছিল বেশী। টিনটোরেতোর 'স্বর্গ' অতি উঁচু দরের জিনিষ; কারণ টিনটোরেতোর ধর্ম্মানুরক্তি ছিল, খ্রীষ্টীয় স্বর্গে নিষ্ঠা ও বিশ্বাস ছিল; অথচ টিনটোরেতোর মূল উদ্দেশ্য ছিল স্বর্গকে আঁকা ততটা নয় যতটা কাউন্সিল হলের দেয়ালের শোভা বৃদ্ধি করা। [২]

রাফেলের সম্বন্ধেও আধুনিকের ততটা উচ্ছ্বাস আর নেই। শিল্পনৈপুণ্যের দিক্‌ থেকে রাফেলের রচনা চমৎকার। নারীমূর্ত্তি যতটা সুন্দর হ'তে পারে, সেকালের সামাজিক চোখ কল্পনায় নারীমূর্ত্তিকে যতটা লালিত্য দিয়েছে রাফেলে তা'র ছায়া পাওয়া যাবে। আর বেশী কিছু চাওয়া বৃথা। নক্‌সা ও বর্ণসঙ্কারে রাফেল খুবই সুনিপুণ। অথচ গভীর ধর্ম্মগত কোন যোগ না থাকাতে এসব চিত্রকে অনেকটা কলার রম্য কসরৎ বল্‌তে হয়। ফ্রা এঞ্জেলিকোর (Fra Angelico) চিত্রিত এঞ্জেল বা দেবদূতের একখানি চেহারাতে যতটা গভীর অধ্যাত্ম ব্যঞ্জনা পাওয়া যাবে রাফেলের সমস্ত চিত্র পুঞ্জীভূত করলেও তা' পাওয়া যাবে না—এটা শুধু একালের হৃদয়বান্‌ ভাবুকের পক্ষে বলাই

১ Rembrandt.

২ "The assumption is a noble picture because Titian believed in the Madonna. But he did not paint it to make any one else believe in her. He painted it because he enjoyed rich masses of red and blue and faces flushed with sunlight......Tintoretto's paradise is a noble picture because he believed in paradise. But he did not make it to make any one think of heaven, but to form a beautiful termination for the hall of the greater council."—Ruskin. Modern Painters V.

সম্ভব হয়েছে [১]। কারণ একাল গভীর জীবনতত্ত্বের অনেকটা দিক্ নূতন বিশ্বসামাজিকতার ভিতর নানা আর্টের সম্পর্কে অন্তগ্রহণ করতে পাচ্ছে। অন্য কা'রও পক্ষে তা' লক্ষ্য করা সম্ভব হয়নি। আলমা টাডেমা (Alma Tadema) এক জায়গায় বলেছেন, সকল শ্রেণীর চিত্রপর্য্যায়ে (Schools of painting) শুধু দু'টো ব্যাপার দেখ্‌তে পাওয়া যায় ; কেউবা আকার সম্বন্ধে অন্ধ (Form-blind) এবং কেউ বা বর্ণসঞ্চার সম্বন্ধে অন্ধ (Colour-blind)। চিত্রের ভিতর আর কিছু লক্ষ্য করা অনেক সময় আবশ্যক মনে হয়নি।

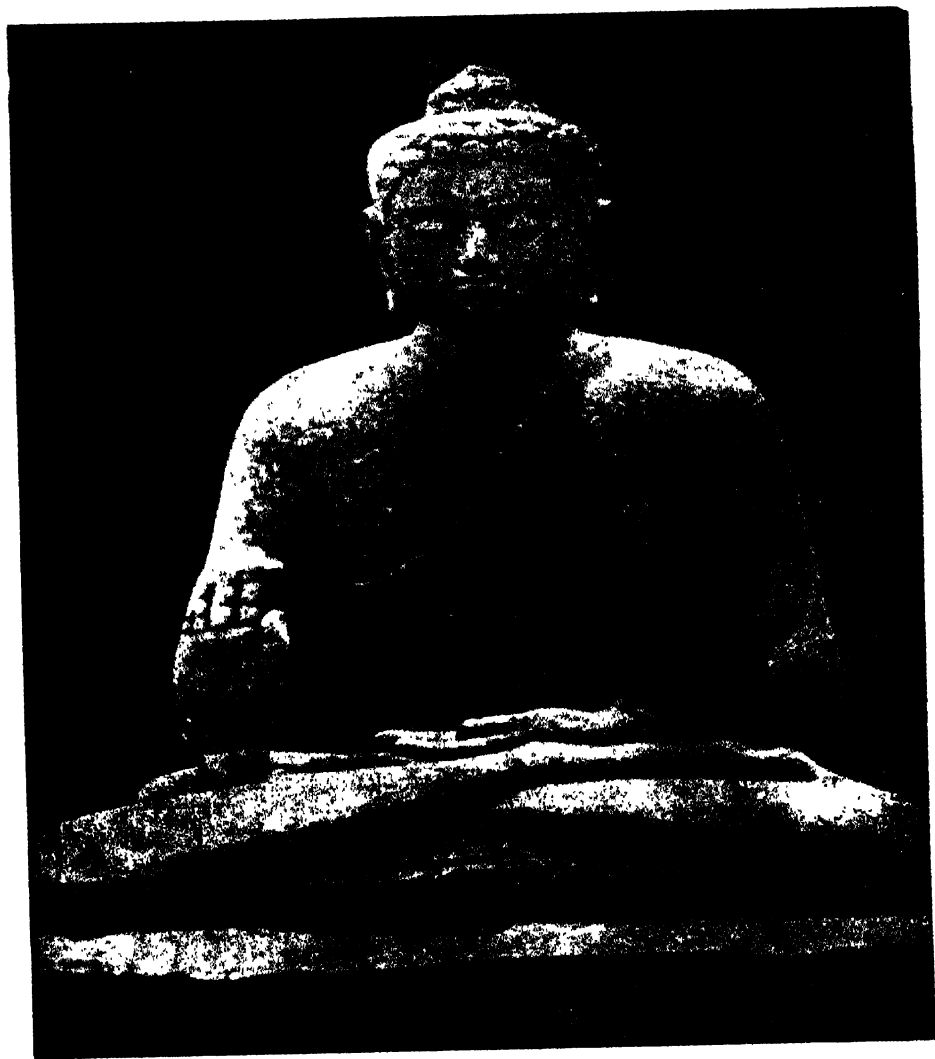
এইরূপে দেখা যাবে, ইউরোপের প্রাথমিক শিল্পে, শিক্ষার বিধান ও পরম্পরা অক্ষত ছিল বলে' কেউ-তেমন কিছু সর্ব্বগ্রাসী ভ্যাণ্ডালধর্ম্মের নমুনা দেখাতে যায়নি—যা' এ যুগের পক্ষে নানা কারণে সহজসাধ্য হয়েছে। ইউরোপীয় শিল্পে যতকাল পর্য্যন্ত আচার্য্য ও শিষ্যের ক্রম ছিল ততদিন বিষয়ের সঙ্গে না হোক্—তা' আশা করা বৃথা—প্রণালীর সঙ্গে একটা অশ্রান্ত রম্য পৌর্ব্বাপর্য্য রক্ষিত হয়ে এসেছে। এজন্যই রেণেস্যাঁসের আর্টকে কোন লেখক বলেছেন, "rich inheritance of formal beauty bequeathed by the mighty Florentines"। এই পদ্ধতিমূলক সৌন্দর্য্যের উত্তরাধিকারিত্বকে অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষ যুগ প্রত্যাখ্যান করে' পুলকিত হয়। আর্টে যখনই কোন নূতন ভঙ্গী এসে' পড়েছে তখনই তা আচার্য্যের সম্পর্কে বিধিবদ্ধ হয়ে' শিষ্যদের ক্রমপ্রবাহে সঞ্চারিত হয়েছে। ইউরোপীয় শিল্পে রেমব্রাঁ নক্‌সাকে (design) যখন তুচ্ছ করে' ছায়াসম্পাতকে [২] (Chiaroscuro) প্রাধান্য দেন তখন তাঁকে বিধিবদ্ধ হতে হয় ; রেমব্রাঁর সম্বন্ধে বল্‌বার বড় কথা হচ্ছে যে কোথাও শিল্পী আর্টকে সাময়িক করতে চাননি। রেমব্রাঁ দেশ-কালের অনন্ত স্রোতের সঙ্গে যোগ রক্ষা করতে চেষ্টা করেছেন এবং সে জন্য অনেক কিছু বর্জ্জন ও পরিবর্দ্ধন করে' ব্যক্তিচিত্রগুলিতেও (portraits) একটা বিরাট মানবস্পর্শ সংক্রামিত করেছেন। এজন্যই কোন লেখক বলেছেন—"Under the spell of his genius these Dutch faces became world faces."

যাকে রূপের বন্ধন বা বর্ণের বন্ধন বলা হয়েছে নিম্নতর শিল্পীর পক্ষে তা' প্রবল বাধা বলে' মনে হ'তে পারে কিন্তু ক্ষমতাবান্ শিল্পীর হাতে বন্ধনের শৃঙ্খলও মুক্তির সোপানে পরিণত হয়। কাব্যের ছন্দ বা কবিতার বন্ধনে কবি যেমন অর্গলিত হয় না বরং তা'রই ভিতর বিশিষ্ট ধ্বনি ও সৌরভ সঞ্চার করে' বাক্যের ও শব্দের অতীত লোকেরও স্বপ্ন সঞ্চার করে, তেমনি রেণেস্যাঁস শিল্পীরা সমস্ত রম্য নিয়মবন্ধনের ভিতর দিয়েই আশ্চর্য্য শিল্পসম্পত্তি রচনা করেছেন যা' সকল যুগেরই বিস্ময় উৎপন্ন

১ "Raphael's Madonnas hold a place of unapprochable supremacy and yet ***one upturned face from among the thronging angels*** imaged by Fra Angelico enshrines more of religious rapture than all the lovely faces of Raphael even including the superb example on the Madonna of San Sarto in the gallery of Dresden."—Comyns Carr 1917.

২ "He was the first great painter in modern Europe to create and perfect an ideal in which form and design in the earlier acceptance of those terms played only a subordinate part."

আর্ট ও আহিতাগ্নি

বরভুদর—জাভা

করছে। এইরূপে দেখা যাবে, ধারাবাহী শিল্প সব জায়গায় আচার্য্যকে মধ্যমণি করে' আচার্য্যের নিয়মবিধি ও গূঢ় সঙ্গীতাদি আয়ত্ত করে' অগ্রসর হয়েছে। তা'তে শত শিল্পীর প্রাণ প্রতিষ্ঠা হয়েছে— তা'তে দু'একজন মাত্র শিল্পীর রচনায় যুগচেষ্টা পর্য্যবসিত হয়নি, অসংখ্য শিল্পী একই আচার্য্যধর্ম্মে অনুসিক্ত হয়ে রম্য লোকের সৃষ্টি করেছে।

প্রাচ্যশিল্পও বিধিনিয়ন্ত্রিত, আচার নিষ্ঠ এবং কোথাও বা জাতির প্রাণসম্পর্কে সমুজ্জ্বল রূপকধর্ম্মী। এই সমস্ত বিধি ও সংযমের ভিতর কি করে' এরূপ আশ্চর্য্য শিল্পচেষ্টা সম্ভব হয়েছে তা' একাল অনুধাবন করতে চেষ্টা করছে।

মাইকেল এঞ্জেলো ভিটোরিয়া কলোনাকে (Vittoria colonna) একবার বলেছিলেন ইতালীর একজন এপ্রেন্টিস্ হ'তে যেরূপ শিল্পচেষ্টা আশা করা যায় অন্য জায়গায় আচার্য্যদের কাছেও তা' আশা করা যায় না।[১] এ'র মানে হচ্ছে, রম্যকলা সম্বন্ধে ইতালীর আবহাওয়া বা ইতালীর আচার্য্যগণের সান্নিধ্য যতটা মূল্যবান এমন আর কোন জায়গার নয়। ইতালীর আকর্ষণ ও মোহ ইউরোপের একটা আশ্চর্য্য ব্যাপার; শিল্প ও শিল্পীর সম্পর্কে ইতালী মহাতীর্থরূপে পরিণত হয়ে গেছে। কাজেই ইতালীতে এবং কতকটা তারই অনুরূপ আদর্শে পরিচালিত শিল্পকেন্দ্রসমূহে কোন্ প্রণালীতে কলালোচনা ও চর্চ্চা হ'ত তা' এ যুগে বিশেষভাবে বোঝ্‌বার চেষ্টা হয়েছে।

কারণ এ যুগে রম্যকলার অনেক গূঢ় রহস্য জ্ঞানবিজ্ঞানের সাহায্যেও সুস্পষ্ট হয়নি এবং আধুনিক ইউরোপ প্রাচীন কলাপ্রবাহের সঙ্গে যোগ রক্ষা করতে পারে নি বলে' অনেক কাজে অগ্রসর হয়ে বিপর্য্যস্ত হয়েছে। এ যুগের আর্টস্কুল থেকে যে জ্ঞান আহৃত হচ্ছে তা' অনেক জায়গায় কোন কাজেই আস্‌ছে না। তা'তে শক্তিও সংহত হচ্ছে না, ভাবও ছিন্ন হয়ে যাচ্ছে। ইউরোপে শিল্পচর্চ্চা অনেকটা ফ্যাক্টরীর ভিতরই এসে পড়েছে। এখানে রাসায়নিক নানা বস্তুসম্ভার নিয়ে পরীক্ষায় নিযুক্ত। অস্বীকার করার যো' নেই যে এক চোখ টাকার দিকে রেখেই কাজ চালাতে হচ্ছে। আবার একালে আর্টের আধখানা জায়গা কল অধিকার করে' বসেছে এবং বাকি আধখানাও আয়ত্তে আনবার জন্য হাত বাড়াচ্ছে। এ জন্য কোন বিশিষ্ট আবহাওয়া সৃষ্ট হ'য়ে শিল্পাদর্শ জমাট হতে পারছে না। অতিরিক্ত ব্যক্তিত্বও বৈচিত্র্যের অনুরক্তিতে কোন যোগসূত্র বা ভাবের আবর্ত্ত রচিত হয়ে উঠ্‌ছে না। এযুগের বিচ্ছেদ ধর্ম্ম প্রত্যেককেই অসংলগ্ন ও দূর করে দিচ্ছে— তা'তে করে' ভাবের বন্ধন সম্ভব হচ্ছে না কোন রম্য ভাবাবর্ত্ত ও আবহাওয়া সৃষ্ট হয়ে' ব্যাপকতর চেষ্টা সম্ভব হচ্ছে না এবং অতীতে যা হয়েছিল তারও রক্ষা পাওয়া সম্ভব হচ্ছে না। আর্টের ইতিহাসে সব জায়গায় দেখা যায় এক একজন আচার্য্যের চারিদিকে বিশিষ্ট আবহাওয়া একটা আন্তর ধর্ম্ম পেয়ে' একটা শিল্পচক্র গড়ে তোলে। শিল্পাচার্য্যের প্রতিভার চৌম্বক শক্তি চারিদিকের

১ You will find that he who is only an apprentice in Italy has produced more with regard to genuine art than a master who is not from Italy.

অনুকূল লোকব্যূহকে আকর্ষণ করে। ক্রমশঃ আচার্য্যের সাধনা ও আদর্শের ভবিষ্য শিল্পী মুকুলিত হয়ে' উঠে।

শুধু উপকরণের প্রাচুর্য্য ও আড়ম্বরের ঘনঘটায় আর্টের দীক্ষাকে গ্রহণ করা যায় না। এ জন্য কোন কোন লেখক দুঃখ করে' বলেছেন—"Now-a-days we have art students instead of apprentices, and there is always danger that the student even if he is articled to an architect will spend too long in learning instead of doing." "শিল্পশিক্ষায় এখনকার দিনে আর্ট ষ্টুডেণ্ট আছে এপ্রেন্টিস্ নেই, কিন্তু এ'দের বিপদ্ হচ্ছে কোন স্থপতির সান্নিধ্যে এরা কেবল অনুকরণের দিকে ঝোঁক্ দিতে থাকে—নিজে কিছু কর্‌বার সুযোগ ও সাহস বর্ত্তমান অবস্থায় পায় না—যা' সেকালের এপ্রেন্টিস্ বা শিক্ষানবীশেরা আচার্য্যের কাছে পেত। এ অবস্থায় শিক্ষাপ্রণালী আর্টের শিক্ষার্থীদের কাছে অনেকটা হেঁয়ালি হয়ে, দাঁড়িয়েছে। পশ্চিম নিজের খেয়ালেই স্বাতন্ত্র্যের মন্ত্র গ্রহণ করেছে; তা'তে যুগাগত আবহাওয়া পরিত্যক্ত হয়েছে, পৌর্ব্বাপর্য্য ছিন্ন হয়েছে এবং ভাব-প্রবাহের ধারাও শতধা বিচ্ছিন্ন হয়ে' ফল্গুর মত হারিয়ে গেছে।

একটা দৃষ্টান্ত দেওয়া যাক্। আধুনিক কালে ইংলণ্ডে রসেটি (Rosseti) একটি রসোজ্জ্বল আর্টের আবর্ত্ত সৃষ্টি করে' তুলেছিলেন। ইংলণ্ডের চিত্রশিল্পের দৈন্যের মধ্যে রসেটির নবীন স্বপ্ন বিস্ময়জনক ভাবোচ্ছ্বাস সঞ্চার করেছিল। রসেটির প্রতিভার অলৌকিক কল্পনা ও সম্পদ নব্য আর্টের সমগ্র গতিকে ঐশ্বর্য্যবান্ করে তোলে। শুধু চিত্রকলা কেন, কাব্যেও রসেটি এক আশ্চর্য্য উদ্দীপনা উপস্থিত করেন। সামসাময়িক প্রায় সমস্ত শিল্পী ও কবিরা রসেটির প্রতিভায় দীপ্ত হয়ে উঠে এবং নানা কল্পনা ও আকুল স্বপ্নে ভবিষ্য গৌরব অনুধ্যান করে। তখন, যা'তে যুগের পক্ষে স্থায়ী কিছু শিল্পসম্পদ সৃষ্ট হয় এরূপ একটা কাজের কল্পনা হয়। একা রসেটি নয়, সমসাময়িক সমস্ত বিখ্যাত শিল্প-প্রতিভা কেন্দ্রিভূত হয়ে' একটা বিশেষ কিছু সৌন্দর্য্যসৃষ্টি করতে সঙ্কল্প করে। বিখ্যাত উইলিয়ম্ মরিস্, শিল্পী বার্ণ জোন্স্ প্রভৃতি একাজে রসেটির দীক্ষামন্ত্র গ্রহণ করেন। তাঁ'রা সকলেই, ভবিষ্যৎ পুলকিত হয়ে' দেখ্‌বে এবং রসভোগে চরিতার্থ হবে, এমন স্থায়ী কিছু রচনা করার সঙ্কল্প করেন। ইতিহাসের শ্রেষ্ঠ চিত্র-সম্পদ্ ফ্রেস্কোচিত্রেই দেখ্‌তে পাওয়া যায়; এজন্য রসেটি, মরিস্ প্রভৃতির মনও সেদিকে গেল। দেয়ালে আঁকা ফ্রেস্কোচিত্রকে স্থানান্তরিত করা সম্ভব নয়, স্থানের ধর্ম্ম ও প্রকৃতি লক্ষ্য করে' তা' আঁকা যায় এবং তা'তে বাইরে থেকে আলোক ও ছায়া-সম্পাতের একটা পরিপূর্ণ ও গভীর স্থিরতা থাকে; এজন্য তা' সফলতার (effect) দিক্ থেকে খুবই সুবিধাজনক। জগতের শ্রেষ্ঠ আর্টিষ্টরাও এই সমস্ত কারণে ফ্রেস্কোচিত্রে নিজেদের স্থায়ী কীর্ত্তি রেখে' গেছেন।

র‍্যাফেলের শ্রেষ্ঠতম কীর্ত্তি পোপের প্রাসাদ ভ্যাটিক্যানের কয়েকটা প্রকোষ্ঠের অঙ্কনে দেখ্‌তে

পাওয়া যাবে। করেগিও পার্মানগরীর দু'টি গির্জ্জার ভিতরের দিক্‌টা নিপুণভাবে এঁকে স্থায়ী কীর্ত্তি রেখে গেছেন। রেণেসাঁসের শ্রেষ্ঠতম শিল্পী মাইকেল এঞ্জেলো পোপের নিজস্ব একটা চ্যাপেলের ছাদে চিত্রাঙ্কন করে' যশস্বী হয়েছেন। টিনটোরেটো ভিনিসের একটা দাতব্য সভাগৃহের দেয়াল ও ছাদ চিত্রিত করেছেন। টিশিয়ান ও পেওলো ভিরোনিজ ভিনিসের সাধারণ ইটের দেয়াল ও প্রাচীরে এ শ্রেণীর চিত্রাঙ্কনের অক্ষত চিহ্ন রেখে' গেছেন।

এজন্য এযুগের কোন কোন শিল্পীর বড়ই প্রলোভন হল। রসেটি ইংলণ্ডের শিল্পী ও সাধারণের করতালি দিয়ে পুষ্ট হয়ে' ভেবেছিলেন উনবিংশ শতাব্দীতে একটা স্থায়ী কীর্ত্তি রাখতেই হবে। অক্‌স্‌ফোর্ড ইউনিয়ানের তর্কসভাগৃহে ফ্রেস্কোচিত্র রচনার প্রস্তাব করে' রসেটি একাজে মরিস ও বার্ণ জোন্‌সের প্রতিভার সহায়তা পেয়েছিলেন। ইংলণ্ডের প্রতিভাসম্পন্ন, মনস্বী ও শ্রেষ্ঠতম, এই তিনজন আর্টিষ্ট একযোগে ও একাত্মভাবে এ কার্য্যে অগ্রসর হলেন। বিজ্ঞানের অগণিত সম্পদ্‌ ও রাজ্যের অসীম ধনবল সবই তাঁ'দের অনুকূলে এসে' দাঁড়াল। বস্তুতঃ একালে এইরূপ কাজের কল্পনা কা'রও মাথায় আসেনি—কেবল রসেটির পক্ষেই তা' সম্ভব ছিল। চিত্রের পরিকল্পনা সম্বন্ধেও আর্টিষ্ট বন্ধুদের অনেক কল্পনা জল্পনা হয়েছিল এবং অনেক নূতন জিনিষও অলঙ্করণের জন্য নূতন সৃষ্ট হয়েছিল। এই সূত্রেই মরিস্‌ প্রথম Sunflower এঁকে চিত্রশিল্পে স্থান দেন; তারপর থেকে তা' সাধারণ সম্পত্তি হয়ে' চলে' এসেছে!

কিন্তু শুধু 'আইডিয়া'তে বা কল্পনায় কাজ বেশী অগ্রসর হয় না। এত চেষ্টা ও যত্ন শেষে পণ্ড হয়ে' গেল। সমস্ত চিত্রচেষ্টা অল্প কালের মধ্যেই জীর্ণ ও বিনষ্ট হয়ে' গেল। তা'র কারণ হচ্ছে, এযুগে কারও মুরাল্‌ চিত্রণের রহস্য জানা ছিল না। কাজেই দেখা যাচ্ছে অনেক জায়গায়ই স্বচ্ছন্দতা বা স্বাতন্ত্র্যের সীমা আছে—কোন কোন জায়গায় তা' খুবই সঙ্কীর্ণ। শিল্পের নিগূঢ় তথ্যাদি মধ্যযুগ বা রেণেসাঁসের শিল্পীরা আচার্য্যের পদতলে বসে' পেয়েছে—এযুগ তেমন কোন বিনীত সাধনা ছাড়াই জগৎকে পদতলে রাখতে চায়। পূর্ব্বাঞ্চলেও বহুকাল সঞ্চিত আর্টের নানা মর্ম্মকথা আচার্য্যের সম্পর্কে প্রসারিত হয়েছে এবং কোথাও বা বংশবদ্ধ হয়ে' এখনও হাটের মাঝে এসে পড়েনি। বৈজ্ঞানিক জাপান এখনও চীন দেশ থেকে পুরাতন রঙ্‌ আমদানি করছে—আধুনিক রসায়ন বিদ্যা তা' তৈরি করে' উঠ্‌তে পারেনি। মরিসের এই ব্যর্থতা উপলক্ষ্য করে' কোন লেখক বলেছেন—'এই সাহসিক চেষ্টার ব্যর্থতা থেকে মরিস্‌ নিশ্চয়ই বুঝ্‌তে পেরেছিলেন, প্রাচীন যুগের আয়োজন ও অভিজ্ঞান কত বড় রকমের ব্যাপার ছিল এবং তা'র তুলনায় এ যুগের অজ্ঞতা ও অসংযম কত বেশী।' [১] সেকালের বর্ণসঞ্চার প্রভৃতি নানা বিষয় এখনও দুর্ব্বোধ্য হয়ে' আছে। এতকাল পরেও

১ "The failure of this spirited adventure must have made Morris feel the contrast between science and organisation of the great ages of art and the ignorance and indiscipline of our own time."

ইতালীয় চিত্রের রঙ্‌ দেখ্‌লে যেরূপ টাট্‌কা নূতন ও সজীব মনে হয় একালের কোন রঙই তেমন মনে হয় না। সে সব কি করে' তৈরী হয়েছিল তা' একালের কেউ বল্‌তে পারে না।

এ সব হচ্ছে একালের স্বাতন্ত্র্যপ্রীতির অবশ্যম্ভাবী পরিণাম। তা'তে শিল্পের সংহত জ্ঞানও সঙ্কীর্ণ হয়ে' গেছে। আধুনিক কালের বিস্ময়জনক আয়োজনের মধ্যে খাঁটি শিল্পীর সংখ্যা সামান্য হয়ে' পড়্‌ছে। মিঃ প্যালেসিও ওয়ালাদি রেণেস াঁস ও পূর্ব্ববর্ত্তী আর্টিষ্টদের শিল্পশিক্ষা সম্বন্ধে যা' বলেন তা'তে দেখা যাবে কিরূপ সহজ ও সবল আনন্দের মধ্যে, সেকালের কলাশিষ্যেরা আচার্য্যের নিকট শ্রদ্ধার সঙ্গে শিল্পমন্ত্রে দীক্ষিত হ'ত। তিনি বলেন [১] "প্রাচীনদের পদ্ধতি একবার দেখা দরকার এবং রেণেসাঁস যুগেও সে পদ্ধতি কিরূপে অনুসৃত হয়েছে তা'ও দেখ্‌তে হয়। কোন আর্টিষ্ট বিশেষ সাধনা ও কৃতিত্বে 'মাষ্টার' আখ্যা পেলে' তা'র চারিদিকে অনেক শিষ্য সংগৃহীত হয়, তা'দের তিনি ধীরে ধীরে আর্টের গুপ্ত তথ্যাদি জানান এবং নিজের আদর্শে অনুপ্রাণিত করেন এবং ক্রমশঃ শিষ্যত্বের ক্রমে, এপ্রেন্টিশ্‌ থেকে সহকারী; সহকারী থেকে সমকক্ষ করে' তোলেন। শিষ্য ক্রমশঃ 'মাষ্টার' পদবী গ্রহণ করে' চলে' যায়; কিন্তু সে একই পথে চলে' একই উপায় অবলম্বন করে, এবং অনেকটা অজ্ঞাতসারেই সহজভাবে শিল্পাত্মিকা প্রেরণায় সুন্দর শিল্প রচনা করে' তোলে—যা' অনেক সময় নিজের আচার্য্যের সৃষ্টি অপেক্ষাও রম্যতর হয়ে' উঠে; অথচ তা'তে আচার্য্য ও শিষ্যে বিচ্ছেদ হয় না এবং কোন প্রবল সঙ্ঘর্ষেরও প্রয়োজন হয় না।"

আশ্চর্য্যের বিষয় ধারাবাহিক শিল্প সব জায়গায়ই এইরূপে ভাবের ক্রমধারা অক্ষত রেখে' পর্য্যাপ্ত ও মঞ্জরিত হয়ে' উঠেছে। ভারতবর্ষের স্থাপত্যের কথাও ধরা যাক। সহস্র বৎসরের অভিজ্ঞতা এবং ধারাবাহী জ্ঞানের সঞ্চিত সম্পদ্‌ ভারতে এইরূপ আশ্চর্য্য সৃষ্টি সম্ভব করেছে যে ফার্গুসনের মতে ছাদ নির্ম্মাণ ও গম্বুজ তৈরী করার কৌশলে তা' ইউরোপীয় স্থাপত্যকে অনেক পশ্চাতে ফেলে গেছে।

শুধু স্থাপত্য সম্বন্ধে বলাও কোন কাজের কথা নয়। মরিস্‌ এক জায়গায় বলেছেন, 'কোন

[১] "Note the method of the ancients and those who imitated them in the time of the Renaissance. An artist who by his excellent works attains to the merited position of master, collects around him a more or less numerous company of youths, to whom he reveals the secrets of his art and whom he imbues with his own spirit and under a slow apprenticeship, raises them from assistants to collaborators in his works. The pupil finally becoming a master ends by leaving. But he continues working in the same line and with the same methods and without being conscious of it and without thinking of "breaking any mould" by the mere force of his artistic personality, he produces distinctive works as beautiful or more beautiful than those of his master but without breaking the bond uniting them." A. Palacio Valdes.

যুগের আর্টকে, আমি কুটির-কলা, রেকাব ও পেয়ালাদির সাহায্যে যতটা বুঝ্‌তে চাই, বড় বড় ছবি দিয়ে তা' চাই নে।[১] ভারতের তাঞ্জোর, রাজপুতনা, যোধপুর, পাঞ্জাব, সিন্ধু প্রভৃতির অসংখ্য ক্ষুদ্র শিল্পও এই একই ভাবে আচার্য্য ও শিষ্যসম্পর্কে গঠিত হয়ে' উঠেছে।

জাপানী শিল্পের আশ্চর্য্য সৌকুমার্য্যও এ রকম একটা আচার্য্যানুধৃত শিল্পাত্মক আবহাওয়া থেকে সম্ভব হয়েছে। কোন লেখক জাপানী আর্ট আলোচনা প্রসঙ্গে জাপানের শিল্পচর্চ্চার এই পরম নিগূঢ় তথ্যটি উল্লেখ করেছেন, "আচার্য্যের নিকট শিক্ষানবীশী কাজ যা'রা শিখ্‌ছে তারা নিম্নস্তরের কঠিন কাজ সব ছেড়ে' ক্রমশঃ নিপুণ কাজে হাত দেয়। তা'রা আচার্য্যের গৃহেই বাস করে; সেখানে আহারাদি করে এবং শিক্ষা পায় এবং বল্‌তে গেলে অনেকটা পরিবারভুক্ত হয়ে' যায়। সময়ে যখন কেউ কাজে কোনরূপ শ্রেষ্ঠতা বা দক্ষতার পরিচয় দেয় এবং চরিত্রের শ্রেষ্ঠতা বজায় রাখে তখন তা'কে আচার্য্য, শিল্পক্ষেত্রে অনেকটা পোষ্য-পুত্রের স্থান দেয় এবং আচার্য্যের অন্তর্ধানের পর তা'রই জায়গায় সে অভিষিক্ত হয়। কিন্তু গোড়াতেই তা'কে শিল্পসম্বন্ধীয় সমস্ত নিগূঢ় তথ্যে দীক্ষিত করা হয়। এরূপে সমগ্র ব্যাপারেই আচার্য্যের প্রতি একটা শ্রদ্ধা ও অনুরক্তি, বড় ছোট সকলের ভিতরই দেখ্‌তে পাওয়া যায় এবং শিল্পাদর্শে, প্রাচীন পদ্ধতির প্রতি অবিচলিত নিষ্ঠা সকলেই অনুভব করে।"[২]

পূর্ব্বে পশ্চিমে 'আচার্য্য' এইরূপে আশ্চর্য্য ভাবে বিশিষ্ট আবহাওয়া সঞ্চার করে' দু' একজন শিল্পী নয়—এক একটা শিল্পীসমাজ গঠন করে' তুলত; সেকালে আর্টের আবহাওয়া পরিবারবন্ধনের সহজ ও সুস্থ স্নেহজালের ভিতর প্রবাহিত হ'ত। এ যুগের মত স্কুল ও কলাচক্রের কণ্টকারণ্যে ঘুরে বা প্রদর্শনীসমূহের পতাকা বহন করে' শিল্পী গঠিত হ'ত না। সেকালে ইউরোপে এবং একালে এসিয়ায় যে আহিত শিল্পাদর্শ অগ্নির মত আচার্য্যপরম্পরায় সংক্রামিত হয়ে' আদর্শের ঐক্য ও শিল্পী পর্য্যায়ের মধ্যে ঘনবন্ধন জাগ্রত রেখেছে তা' জগতের শিল্পের ইতিহাসে একটা বড় কথা। প্রচুর ও প্রবল শিল্পচেষ্টা শুধু এ প্রণালীতেই সম্ভব হয়েছে। বাস্তবিক, প্রণালীর দিক্ থেকে পূর্ব্ব ও পশ্চিমের এইরূপ একটা অকল্পিত ঐক্য দেখে' বিস্মিত হ'তে হয়। যদি সমগ্র এশিয়ার শিল্প এবং ইউরোপের অষ্টাদশ শতাব্দীর পূর্ব্ববর্ত্তী শিল্পকে তুচ্ছ ও নগণ্য মনে করা সম্ভব হয় তবেই শুধু এ

১ "...I...judge the art of an age rather by its cottages and its cups and saucers than by its great pictures." Morris.

২ "His apprentices are trained passing from rougher and more menial tasks to work of an essentially artistic nature. They live in the master's house, they are fed and trained by him and they become in fact minor members of the family. In time, on proof of special skill and of high character, one of them might be adopted by the master and succeed him when he retired. Before this time he would have been initiated into and have thoroughly mastered all the secrets of the trade. All through......from the youngest to the oldest reigns a thorough spirit of loyalty to the master and to the traditions of the craft."—Edward Dillon.

প্রণালীকে অবজ্ঞা করা যায় ; তা' না হ'লে বল্‌তে হ'বে এইরূপ আবহাওয়া ও আয়োজন, কলাধ্যয়নের এই অমর আনন্দমঠ রচনা, বিশ্বশিল্পীর নিকট একটা পরম সম্পত্তি—যা' সহজে কেউ ত্যাগ করতে বা হারাতে ইচ্ছা করবে না। তা' ছাড়া গভীর ধর্ম্মনিষ্ঠার সঙ্গে জড়িত হওয়ায় এ সমস্ত ব্যবস্থা' একটা পরম শ্রদ্ধার স্থানও সমাজ অঙ্গে অধিকার করে' আছে।

কয়েকজন মিলে' চক্রান্ত করে' একটা ভঙ্গীকে গ্রহণ করে' চক্র রচনা করলে এইরূপ গভীর ও সুপ্রতিষ্ঠিত চর্চ্চা সম্ভব হ'তে পারে না। সাময়িক রুচি ও খেয়ালে একটা চিরন্তন বিধি তৈরী হ'তে পারে না। এণ্ড্রু ল্যাঙের (Andrew Lang) একটা কথা মনে হচ্ছে, যা' তিনি আধুনিক আর্টের কোন কোন বিকারের দিক্ লক্ষ্য করে' বলেছিলেন, "The moment can hardly be a law to itself, much less could be a law to the future."। প্রাচ্য দেশগুলিতে শিল্পাচার্য্যদের সম্বন্ধে আশ্চর্য্য শ্রদ্ধা ও বিনয় দেখ্‌তে পাওয়া গেছে। এমন শিল্পী নেই যার গুরু নেই—যা'র হাতে সে গঠিত হয়নি। সমগ্র শিল্পসম্ভারে আচার্য্যের নাম এক অপূর্ব্ব নিষ্ঠা ও দেবশক্তি সঞ্চার করে এসেছে ; ভাস্কর তা'রই নাম উচ্চারণ করে' শ্বেত মর্ম্মরের উপর কল্পনার ক্রীড়া আরম্ভ করে, বাদক যন্ত্রে অঙ্গুলিস্পর্শের পূর্ব্বাহ্নে আচার্য্যকে স্মরণ করে। চিত্তস্তরে শিল্পাচার্য্যের কল্পিত আশীর্ব্বাদ একটা বিশিষ্ট উৎসাহধারা সঞ্চার করে' এসেছে।

এই গুরুকৌলিক শিল্পাদর্শ ভারতের সমস্ত শিক্ষাবিধানে আছে। কোথাও তা' তপোবন ও আশ্রমে বিকশিত হয়েছে—কোথাও বা তা' লোকালয়ে আচার্য্যনিষ্ঠ শিল্পীর মঙ্গলগৃহের ভিতর জাগ্রত আছে। তা'দের চিত্তকন্দরে অচপল শিল্পাদর্শের দীপশিখা কবি-কথিত প্রদীপ থেকে প্রবর্ত্তিত দীপালোকের মত শিল্পাচার্য্যগণের করস্পর্শে আদিকাল থেকে প্রজ্জ্বলিত হয়ে' আচার্য্য থেকে আচার্য্য, শিষ্য থেকে শিষ্যান্তরে সংক্রামিত হয়ে' এসেছে। এইজন্য ভারতের শিল্পচেষ্টার সমস্ত আদর্শই গভীর ধারা-প্রবাহিত আচার্য্য পরম্পরার সংস্পর্শে রসোজ্জ্বল হয়েছে। লোকচক্ষুর অন্তরালে, গভীর মাটির অন্ধকারস্তরে যে শীতল জলধারা নিঃশব্দে প্রবাহিত হয়, তা' যেমন দীপালোকিত ভূপৃষ্ঠে উচ্ছল ও কল্লোলমুখর উৎসাদিকে পুষ্ট করে, তেমনি আদিকালের অমর কল্পনার চিরন্তন ধারাগুলি শিল্পবিধান রচনা করে, অতীত ও প্রাণবান্ কলাচেষ্টার মধ্যে সুগুপ্ত দক্ষিণ হস্তের কাজ করে' এসেছে। গুরুনিষ্ঠ কলা এইরূপে সংহত সূত্র দিয়ে বর্ত্তমান ও অতীতের মধ্যে অখণ্ড সামাজিকতা সৃজন করেছে। এসিয়ার শিল্পের ইতিহাসে এটা একটা বড় রকমের অধ্যায়। তরুণ শিল্পীরা আচার্য্যের আনুগত্য স্বীকার করতে লজ্জিত হওয়া দূরে থাক্ কোন আচার্য্যের সংস্পর্শ উল্লেখ করতে না পারলে তা' যেন শিল্পীর পক্ষে একটা লজ্জার কারণ মনে করত ; কারণ এ শ্রেণীর সম্পর্কই শিল্প-কৌলীন্য ও তুলিকা-শ্রেষ্ঠতার প্রমাণরূপে পরিচিত হয়ে' এসেছে।

ইউরোপে আধুনিক যুগে স্বাতন্ত্র্যের ও বিচ্ছিন্নতার একটা বিকার এসে' পড়েছে। তা' লক্ষ্য করে' প্যালাসিও ওয়ালদি বলেন, "ইউরোপে আধুনিক যুগে বিপরীত কাণ্ডই ঘটছে। একালের

যুবক তুলিকাটি হাতে নেওয়ার কায়দাটি আয়ত্ত করতে পারলেই দুনিয়ায় কা'রও আনুগত্য স্বীকার করাটাকে অপমানজনক মনে করে এবং একটা নূতন, আশ্চর্য্য বা অদ্ভুত কিছু করতে মতলব করে। হাজারগুণে শ্রেষ্ঠ হ'লেও অন্য কোন আর্টিষ্টের প্রণালীকে তাচ্ছিল্য ও ত্যাগ করে। তা'র গোড়াকার খেয়ালই হয়ে দাঁড়ায়, ভাল কিছু করা নয়—নূতন কিছু করা। মৌলিকতা মাথা তুলে দাঁড়ায়, সৌন্দর্য্যও তা'র কাছে তুচ্ছ হয়ে' যায়।[১] ইউরোপে ব্যক্তিতন্ত্রতার ফলে আর্টের কয়েকটা বিস্ময়-জনক সৃষ্টিধারা সম্ভব হয়েছে সন্দেহ নেই, যা' সকলেই মুগ্ধ হ'য়ে দেখ্ছে; কিন্তু তা' অনেক জায়গায় বিকারে পরিণত হয়ে' অনেক উদ্ভট ও অদ্ভুত ব্যাপার সৃষ্টি করেছে। এখনও সেখানে উত্তরোত্তর পূর্ব্বনিরপেক্ষ নানা চেষ্টা হচ্ছে। এযুগে বিজ্ঞান ও বাণিজ্য ষ্টীম রোলারের মত অতীতের পদ্ধতি ও পর্য্যায় চূর্ণ করে' শিল্পাগারের রহস্যজড়িত প্রাচীনতার আবহাওয়া নষ্ট করেছে বলে' সকলকেই স্বেচ্ছাতন্ত্র বরণ করতে হচ্ছে।

বিজ্ঞান সহস্র চক্ষু নিয়ে জগতের সম্ভারকে খণ্ড ও বিশ্লেষণ সুরু করেছে। রসায়নবিদ্যার আক্রমণে পঞ্চভূত অহরহ সন্ত্রস্ত ও শিহরিত হচ্ছে। এ'র ভিতর কলাবিদ্‌গণের গোপনে নীড় রক্ষার কোন উপায়ই নেই। সমস্ত জ্ঞান তন্ন তন্ন ভাবে অনুসৃত ও সুবিন্যস্ত করা হচ্ছে। 'ফরমূলা' 'ল' 'শ্রেণী'র ভিতর সব কিছুকেই ঢুকে পড়্তে হচ্ছে। এর ভিতর যা'দের স্থান হয়েছে তা'রা যতটা সম্ভব টিকে আছে; আর সব কিছুকে আবর্জ্জনার মত ঝেঁটিয়ে ফেলে' দেওয়া হয়েছে। এইরূপ আর্টের পাকাপাকি বৈজ্ঞানিক সিঁড়ি রচিত হয়েছে। যে সমস্ত উপায় ও প্রণালী পুরুষানুক্রমিক বহু সাধনার ফল—সে সব ক্রমশঃ লোক ভুলে' গেছে।

এযুগের স্থাপত্যের দৃষ্টান্ত দেওয়া যাক। বড় রকমের সেতু রচনা বা গির্জ্জা তৈরী করতে হলে' সম্প্রতি ইঞ্জিনিয়ারদের ফরমায়েস দিতে হয়। তা'রা রাশি রাশি কেতাবে দেওয়া বৈজ্ঞানিক ফরমূলা অনুসারে অগ্রসর হয়। কতটা ভার কতটুকু লৌহদণ্ড সহ্য করতে পারবে; দেয়ালের পরিমাণ কতটা হ'লে তা' ভূমিসাৎ হওয়ার সম্ভাবনা থাকে না, এইসব কণ্ঠস্থ সূত্র হ'তে স্থির করা হয়। ব্যবসার দপ্তরে বিল্ডিংএর প্ল্যানটি অঙ্কিত হয় এবং ইঞ্জিনিয়ারদের ভিতর কেউ একটু প্রত্নবিদ্ গোছের থাক্লে তা'কে দিয়ে সামনের দিক্‌টা গথিক বা অন্য কোন রকম পৌরাণিক ভঙ্গীতে আঁকা হয়, তাও অনেক সময় ফরমায়েসী রুচি অনুসারে। আধুনিক ভারতবর্ষের পাশ্চাত্য ইঞ্জিনিয়ারদের কাছে এদেশের অগণিত শতাব্দী থেকে সঞ্চারিত বংশানুক্রমিক শিক্ষাপুষ্ট কারিগরদের মূল্য অতি সামান্য হয়ে'

১ "Hardly does a young man know how to hold a paint-brush, pen or chisel than he feels impelled to create something original, if not strange and unheard of; he would think himself humiliated in following the methods of another artist, be he ever so great. The chief business with him is not to work well, but to work in a different mode to others; originality is more to him than beauty."—Palacio Valdes.

পড়েছে। যা'রা এক সময় স্থাপত্যে অসীম প্রতিভা দেখিয়েছে তা'দেরই কাগজের প্লান দেখিয়ে পশ্চিমের বিজ্ঞতার অনুকরণ করতে বলা হয়। এই সব দেখে' হ্যাভেল ও ফার্গুসন ইত্যাদি পণ্ডিতেরা কৌতুকই বোধ করে গিয়েছেন। এইরূপে স্থাপত্য অনেকটা যান্ত্রিক হয়ে' পড়্ছে; সেকালের কারিগর ক্রমশঃ অন্তর্ধান করছে এবং তা'র পরিবর্ত্তে শিল্পীরা স্কুলে বা কলে তৈরী হচ্ছে।

একালের অতিরিক্ত শ্রমবিভাগের উৎসাহও মনুষ্যত্বের মূল্য সামান্য করে' তুল্ছে। একটা পিনের বা নিবের কোন অংশ রচনার সাহায্য করে' সমগ্র জীবন ব্যয়িত করতে হ'লে মানুষকে এ যন্ত্রের যুগে, যন্ত্রই করা হয়। হয়ত বাণিজ্যযুগে তা'তে প্রচুর অর্থাগম হচ্ছে, কিন্তু চিন্তায় মুক্ততা বা কারুকার্য্যে আনন্দ পাওয়ার অবসর, জীবনের যে কতটা আধ্যাত্মিক সম্পর্কের সঙ্গে জড়িত, তা' এ জড়যুগের কা'রও চিন্তা কর্বার অবসর হচ্ছে না, কিম্বা অবসর হ'লেও তা'র কোন ব্যবস্থা করা কেউ প্রয়োজন মনে করছে না। ফ্যাক্টরীর কাজ, দর দস্তুরের কাজ, ও'খানে আরাম বা আনন্দ বা জীবনের একটা বহুমুখী সামঞ্জস্য খোঁজাটাই হয়ত ভুল। ঘণ্টাহিসেবে কাজও পাকাপাকি টাকার ব্যবস্থা আশা করাই ভাল।

এযুগে বিপণির সাহচর্য্যে মানুষকে এইরূপে একটা যান্ত্রিক উপকরণরূপে দেখ্বার ভঙ্গী দাঁড়িয়ে যাচ্ছে। এটা মানবের সামাজিক ইতিহাসের দিক্ থেকে দেখ্তে গেলে বড় মারাত্মক ব্যাপার বল্তে হবে, এজন্য নানা বিপ্লববীজও ক্রমশঃ সংগৃহীত হচ্ছে। এযুগে বিরাট বাণিজ্যের সমুদ্রকল্লোল পৃথিবী জুড়ে' অগণিত উর্ম্মিভঙ্গে কেনাবেচার দুন্দুভি বাজাচ্ছে; অনেক কিছু চাওয়া হচ্ছে, দিতেও হচ্ছে। আধুনিক যুগের বিরাট সামাজিকতায় চৈনিক, জাপানী, ফরাসী বা তিব্বতীয় সব দেশেরই শিল্পের জন্য পৃথিবীময় তাগিদ্ পাওয়া যাচ্ছে; এ সমস্তও ত যোগাড় করতে হবে। কাজেই এক শ্রেণীর শিল্পী তৈরী হয়ে উঠ্ছে, যা'দের জীবনের বহুমুখী চেষ্টার ভিতর কলাদর্শের অখণ্ড ও অব্যাহত যোগ রাখবার কোন প্রয়োজনই অনুভূত হচ্ছে না—রুচিও ক্রেতার খেয়াল অনুসারে প্রতিঘণ্টায় বদ্লে যাচ্ছে। বাণিজ্যের চাপে ও ফরমায়েসে জাপানের কলা এতটা বন্ধন সত্বেও তা' ছিঁড়্তে প্রলুব্ধ হয়েছে, এজন্যই কোন পশ্চিমের সমালোচক বলেছেন, "A false direction has been given to the art by the demand of the western market." পশ্চিমের বাজারের খাতিরে জাপানী আর্ট একটা বিকৃত গতি পেয়েছে।

তবুও একালে কোন কোন জায়গায় গুরুকৌলিক শিক্ষা বেঁচে আছে। এখনও সেখানে দেখা যাবে কলাচর্চ্চার সৌন্দর্য্যের আবহাওয়া আচার্য্য হ'তে ক্ষুদ্রতম শিষ্যকে অনুপ্রাণিত করছে। প্রত্যেককে আত্মগঠনের অবসর দেওয়া হচ্ছে, ভাববার সুযোগ লাভ কা'রও পক্ষে অসম্ভব হচ্ছে না। বড় রকমের কাজে শিষ্য নিজকে আচার্য্যের সহায়ক ও অংশী ভাবতে কুণ্ঠিত হচ্ছে না। পারিবারিক বা গুরুকৌলিক শিক্ষার একটা বিশেষত্ব হচ্ছে যে তা'র ভিতর কা'রও অবজ্ঞাত হওয়ার সম্ভাবনা থাকে না। তা' পরিবারের মতই গঠিত। সেখানে দুর্ব্বল হাতও কাজে আসে। কলাচতুষ্পাঠীর মধ্যে

ম্যাডাম — এপস্টাইন

বুদ্ধ — জাপান

সকলেই নিজের বুদ্ধি ও চিন্তার পরিচালনার অবকাশ পায়। শক্তির সামান্যতাও মহত্ত্বের অঙ্গীভূত বলে' কোন কল্পনায় ভীত হয় না। যেখানে অবজ্ঞার ঘৃণা জীবনের রসধারাকে শুষ্ক করে না সেখানে আনন্দের প্রবাহও প্রচুর। কোন শিল্পসৃষ্টিতে শিষ্যের স্থান সঙ্কীর্ণ হ'লেও সমগ্রের সাফল্যের সঙ্গে তা'র যোগ থাকে, কারণ সে সবটাকে নিজের বলে' দেখ্‌বার সুবিধা পেয়েছে, এজন্য সমগ্রের গৌরবে শিষ্যও চরিতার্থতা অনুভব করে। কিন্তু আধুনিক যান্ত্রিক পদ্ধতিতে এ যোগ নেই। একের সঙ্গে অন্যের কার্য্যপর্য্যায় কোন সংহত সম্পর্কের অপেক্ষা রাখে না। বড় কাজে শিক্ষার্থীদের সম্পর্কই থাকে না—তা' ছাড়া ছোট ছোট কার্য্যকরী শিল্পেও সমগ্রের দিকে দেখবার বা ভাব্‌বার অবকাশ ও উৎসাহ তা'দের নেই। একই কাজ হয়ত কুড়িজনের হাতের ভিতর দিয়ে চলে' আসছে সবটার জন্য কেউ মাথা ঘামাচ্ছে না; খণ্ডীকৃত নানা চেষ্টার ভিতর যা'র যেটুকু করবার সেটুকু যোগ করে' দিচ্ছে মাত্র। বর্ত্তমানের যান্ত্রিক যুগ শুধু শিল্পসমারোহকে নয় মানুষকেও যান্ত্রিক করে' তুল্‌ছে; তা'কেও স্প্রিং ঘুরিয়ে চালাবার যোগাড় করা হচ্ছে।

এই সমস্ত কারণে বর্ত্তমান জনতার প্রাণশক্তি উত্তরোত্তর স্ফীত হ'লেও লঘু হয়ে' পড়্‌ছে। সহজ সংস্কার বর্জ্জিত হয়ে' ছাপা বইর কোড্‌ ভগবানের জায়গা দখল করেছে। দুনিয়ায় যা' কিছু আছে সব কিছুকেই টেবিলে বসে' রিং করে' কাজে চালিয়ে দিয়ে ব্যাঙ্কের খাতায় জমার দিক্‌টা উত্তরোত্তর বাড়িয়ে দেওয়ার অশ্রান্ত চেষ্টা চল্‌ছে।

একথা স্বীকার করতে হচ্ছে, প্রত্যেক শিক্ষামন্দিরেই জ্ঞানের বা ভাবের একটা আবহাওয়া সৃষ্টি করাই মস্ত কাজ—কলাভবনের ত' কথাই নেই। অথচ বিংশতিতল প্রাসাদ রচনা কর্‌লেই তা' সম্ভব হয় না—তা' যুগাগত নিষ্ঠামূলক স্মৃতিসূত্রের চারিদিকে জমাট বাঁধে। এযুগে বিজ্ঞানের প্রয়োজন আছে, তা ছাড়া চল্‌বে না—তা'কে স্বাগত বলে' বলিষ্ঠ ভাবে বরণ করতে হবে অথচ তা' দানবের মত মানুষকে পেয়ে বসলে চলবে না; কারণ মানুষ জড়পিণ্ড নয় এবং জড়পিণ্ডের কোন শাস্ত্র মানুষকে তৈরী বা গঠন করবার স্পর্দ্ধা করতে পারে না। সকল রকম শিক্ষায়তনে আবহাওয়ার শক্তি খুব নিবিড় ও সুদূরগামী। এ জন্য নানা ক্ষেত্রে আধুনিক শিক্ষামন্দিরে কি করে' ভাবের আবহাওয়া সৃষ্ট করা হ'বে তা নিয়ে নানা যুক্তি ও তর্ক উপস্থিত করা হচ্ছে। আশ্চর্য্যের বিষয় আবহাওয়ার পৌরাণিক কেন্দ্রগুলির অন্তর্ধানের পরই গুণকীর্ত্তন সুরু হওয়াতে ব্যাপারটি অনেকটা পরিহাসের মত দাঁড়িয়েছে। কিন্তু এতে বোঝা যাচ্ছে পুরাতন ও নূতনে, অতীত ও বর্ত্তমানে বোঝা পড়া হওয়ার একটা প্রবল চেষ্টা এখন চল্‌ছে।

ইউরোপের ব্যক্তিমুখী আধুনিক নানা চিত্র ও কাব্যের আড়ালে নানা আবর্জ্জনা এসে' জুটেছে যা'কে ব্যক্তিতন্ত্রতা ও উচ্ছৃঙ্খল খেয়ালের ফলই বল্‌তে হয়—যা'কে আধুনিকের মনের বিকার না বলে' উপায় নেই। এণ্ড্রু ল্যাঙ সাহিত্য সম্বন্ধে যা বলেছেন তা' চিত্র সম্বন্ধেও খাটে—"সাহিত্যের আর্ট সম্বন্ধে আধুনিককালে অনেক থিওরী শোনা যাচ্ছে যা' একেবারে সাময়িক খেয়ালের উপর

নিহিত। যা'তে সামান্য ব্যাপারকেও বড় বলে ঘোষণা করা হচ্ছে। দুর্ব্বল ও কুৎসিত অনেক পাগলামিও ভদ্রবেশে লোকচক্ষে যশঃপ্রার্থী হয়েছে। এসব দেখে' মনে হয় না যে যা'রা এসব উপস্থিত করছে তা'দের কোন রকম দৃষ্টিশক্তি আছে।...পাঠকের সংখ্যা বেশী হওয়াতেও বিপদ ঘটেছে। যা' তা' খবরের কাগজ ও মাসিক পত্র পড়ে' সকলেই কড়া জিনিষ পছন্দ করছে—লেখকদেরও টাকার খাতিরে জনতার এই রুচি অনুসারে লিখতে হচ্ছে।...সাহিত্য মেয়েদের কাপড় চোপড়ের মত ফ্যাশনের ব্যাপার নয়, আর্টিষ্টের খাঁটি প্রতিভা তা'তে দরকার। লেখকেরাও কাপড় বেচা দোকানদার নয়—এবং যা' তা' চল্‌তি ভঙ্গীতে লিখে লোককে তৃপ্ত করাও কোন কাজের কথা নয়।"[১] অপর দিকে ইদানীং দার্শনিক Joadএর মতে রুচির নিম্নতাই প্রশংসিত হয় উচ্চতা নয়—একে বলা হয় howbrowism বা নিকৃষ্ট রুচির জয়। সেক্সপীয়র পড়া নিন্দার ব্যাপার—সচিত্র সাপ্তাহিক হয়ে পড়েছে ফ্যাশান এই গণবাদের অধোমুখী যুগে।

এণ্ড্রু ল্যাঙ একটু কর্কশভাবে যা' বলেছেন তা'র মূল কথা হচ্ছে, এ যুগে প্রামাণ্য কিছু নেই, নমস্য কিছু নেই, শ্রদ্ধার কিছু নেই। মনের এ ভঙ্গীটি ভাল না খারাপ, তা' আর্টের সৃষ্টির দিক্ থেকে দেখলে বুঝ্‌তে পারা যাবে। গ্যেটে যা'কে '*Ehrfurcht*' বা শ্রদ্ধা বলেছেন তা' এ যুগের কোথাও কেউ স্বীকার করতে চায় না। এ যুগের তরুণ যুবক বলে—"আমি কোন শিল্পসমাজের ধার ধারি না, এমন কোন জীবিত 'মাষ্টার' নেই যে আমাকে কিছু শেখাবার ক্ষমতা রাখে, আর সেকালের পুরাণ শিক্ষকদের সঙ্গে সম্পর্ক ত প্রায়ই চুকে' গেছে।"[২] এ যুগের তারুণ্য শ্রদ্ধাচ্যুত হয়ে' গেছে। যা' গ্যেটের মতে উচ্চে, সমভূমিতে ও নীচে, সমস্ত সম্পর্কে থাকা দরকার গ্যেটের সে আদর্শীভূত '*Ehrfurcht*' এ যুগে খুঁজে পাওয়া যাবে না।[৩]

গ্যেটে এক জায়গায় বলেছেন, "আমাদের প্রতিভাবান্ যুবকদের সম্পূর্ণরূপে নিজের উপরই নির্ভর করে' থাক্‌তে হয়। তা'রা শিক্ষার গূঢ় রহস্যে দীক্ষিত হওয়ার জন্য কোন আচার্য্যের সংস্পর্শ পায়

১ "Theories of literary art have been based by moderns and on the mood of the passing moment, to the neglect of ages. The dismal commonplace has now been advertised as our only theme, while again we have been drugged with the abnormal, the hysterical, the morally and psychologically aberrant......Literature is not an affair of fashion like the costume of ladies......Not novelty of methods, not contortions, not convulsions produce work which is good and will last, only genius and labour can do that......Authors are not milliners ; authors worth reckoning will, obey a stronger law than the vagaries of the vogue."

২ "A certain person says I do not belong to any school ; there exists no living master from whom I would take lessons and as to the dead I have never learnt anything from them." Goethe.

৩ Vide Carlyle's inaugural address, University of Edinburgh.

না। মৃতের নিকট থেকেও কিছু শেখা যায় বটে, কিন্তু তা' অনেকটা খুঁটিনাটি—তা'তে আচার্য্যের গভীর ভাব বা প্রণালীকে গ্রহণ সম্ভব হয় না।"[১]

গ্যেটের কালে হয়ত আচার্য্যের একটু সম্পর্ক কেউ বা খেয়ালের দিক্ থেকে চাইত। একালে সে সব ল্যাঠা চুকে' গেছে। একালে যে ভাবের বিকার হয়েছে তা'তে অনেক দুর্ব্বল শিল্পীর মনেও নিজেকে কেন্দ্র করে' এক একটা প্রতিভার সৌরমণ্ডল রচনা করার ইচ্ছা জেগে' উঠেছে দেখ্‌তে পাওয়া যায়। অথচ শুধু ইচ্ছা থাক্‌লেই আর্টে কিছু হয় না।

যশঃস্পৃহা আত্মাদরকে বাড়িয়ে তুল্‌তে পারে কিন্তু যা' সাধনা-সাপেক্ষ—গভীর সংযোগ-সাপেক্ষ, ব্যক্তিগত মুহূর্ত্তের মনন সব জায়গায় তা' প্রস্ফুট করতে পারে না। প্রাচ্য আর্টে আত্মাদরকে এমনি অশোভন ভাবে কেউ বাড়ায়নি বলে' যে সমস্ত বিরাট কাজ হয়ে' গেছে—তা' কে রচনা করেছে—সে সমস্ত শিল্পীরা কা'রা—সে' কথা পর্য্যন্ত ভবিষ্যযুগকে জানাবার জন্য সে কালের শিল্পীরা প্রয়োজন মনে করেনি। চৈনিক আর্টে শিল্পীর নাম দেখ্‌তে পাওয়া যায়—কিন্তু ভারতবর্ষে তা' নেই। ভারতবর্ষের ভাস্কর্য্য, স্থাপত্য ও চিত্রশিল্প কেবল সৃষ্টিতেই পর্য্যবসিত হয়েছে।

আর্টের রম্যজাল রচনায় চিত্ত সম্পর্কটি একটি খুব বড় কথা। এ কথাটি স্বীকৃত হয়েছে বলেই আর্টস্কুলের অস্থিবিদ্যা বা য়্যানাটমি ইত্যাদির শিক্ষা পর্য্যাপ্ত হচ্ছে না। সকলেই আর্টের একটি গভীর আবহাওয়া সৃষ্টির পক্ষপাতী হয়ে' উঠেছে। আবহাওয়ার ভিতর চিত্ত সহজভাবেই সৌন্দর্য্যসম্পর্ককে অনুসরণ করতে পারে—এবং তা'তে ব্যক্তিগত স্বাচ্ছন্দ্যও যে সব সময় বর্জ্জন করতে হয়—তা' নয়। সকলেই নিজের ধর্ম্মে অগ্রসর হয় এবং তা'তে সহজ ভাবে নানা বৈচিত্র্যও হয়ত এসে' পড়ে। এজন্যই দেখ্‌তে পাওয়া যায় ইউরোপের প্রাথমিক আচার্য্যগণ, ছবির ব্যাক্‌গ্রাউণ্ডে বা পেছনের দিকটায় শাদা রঙ্‌ ব্যবহার করেছেন, শেষযুগের ইতালীয় শিল্পীরা মলিন লাল রঙ্‌ প্রয়োগ করেছে, ডাচ ও ফ্রেমিশ শিল্পীরা পাতলা ব্রাউন নির্ব্বাচিত করেছে—ভ্যান ডাইকের ধূসর রঙ্‌ বড়ই প্রিয় ছিল।

এই সমস্ত কারণে প্রাচীন ধারা পৌরাণিক পদ্ধতি, প্রথাপর্য্যায়, কৌলিক সম্পদ প্রভৃতির মূল্য সম্প্রতি বেড়ে' চলেছে। স্থাপত্যাদি নানা শিল্পে বংশপরম্পরাগত নিপুণতা ও অভিজ্ঞতা এক মুহূর্ত্তের জন্যও বর্ত্তমান বিজ্ঞানযুগের নিক্তির ওজন ও সাঁড়াশির তীক্ষ্ণতার নিকট নত হয়নি। এইরূপে দেখা যাচ্ছে সব জায়গায় রম্যকলায় প্রতিভাকে উপলক্ষ্য করে' বিশিষ্ট শিক্ষার আহিত ধারায়, সৌন্দর্য্যের সংক্রামক আবহাওয়া সৃষ্ট হয়ে' এসেছে এবং আচার্য্য পরম্পরার মাঝে সৌন্দর্য্যের তরল

[১] Then our young talents are left to themselves, they are without living masters to initiate them into the mysteries of art. Something, indeed may be earned from the dead, but this is rather a catching of details than a penetration into the deep thoughts and methods of a master." Conversations of Goethe with Eckermann & Soret.

তরঙ্গ সংযত সৈকত লাভ করে' শিল্পীদের উচ্চতর সাধনাপথ সম্ভব হয়েছে। নিট্‌সের একটা কথা মনে পড়্‌ছে, "In the torrent and pell-mell of becoming, *some milestones* must be fixed for the purpose of human orientation. In the avalanche of evolutionary changes, ***pillars must be made to stand***, ***to which man can hold tight*** for a space and collect his senses.[১]

এজন্য শিল্পীদের অতীতের আচার্য্যদের প্রতি একটু অনুরক্তি হৃদয় কোণে রাখা হয়ত ভাল। তাই আবার সে চেষ্টা হচ্ছে—সে প্রশ্ন উঠেছে—আবার রম্যকলার প্রাচীন আবহাওয়ার দিকে আধুনিকের চিত্ত আকৃষ্ট হয়েছে।

১ Will to Power. Nietzche.

পঞ্চম পরিচ্ছেদ

রসের সামাজিক মধ্যবিন্দু ও ক্রান্তি

যখন রম্যকলাকে বিশ্বের সেব্য ও উপভোগ্য মনে করা যায় তখন বিশ্বলোকের একটা নিগূঢ় ব্যাপ্তি ও প্রসার তা'তে আপনা আপনি এসে' পড়ে। গৃহের প্রাচীরবেষ্টনকে লক্ষ্য করে' যা' কল্পিত হয়ে' উঠে মুক্ত তীর্থ-সঙ্গমের অজস্র প্রবাহিত আনন্দ ও আলোকে তা' পর্য্যাপ্ত হয়ে' উঠে না। নৃপতির হিমশুভ্র মর্ম্মর কুট্টিমে যে ভূষণ ও অঙ্গরাগ শোভা পায়, বিরাট ও ব্যাপক হিমানিশৃঙ্গ-যাত্রায় তা' অসঙ্গত হয়ে' পড়ে।

বিপ্লবগ্রস্ত সমাজ সম্প্রতি গোষ্ঠী, জাতি বা বংশের বন্ধন থেকে বিচ্যুত হয়ে' গেছে। পৌরস্ত্য অঞ্চলে যদিও তা' তেমন স্পষ্টভাবে দেখা যায় না তবু আদর্শবিপ্লবে সমাজের যে অন্তস্তল পর্য্যন্ত আলোড়িত হয়ে' গেছে সে বিষয়ে সন্দেহ কর্‌বার কোন কারণ নেই। পরিবারবন্ধনও ভেঙে যাচ্ছে। পশ্চিমে, সমাজ ব্যক্তিচিত্তের উপর এসে' দাঁড়িয়েছে—প্রায় সমস্ত বন্ধন ও সম্পর্কই চুক্তিতে (contract) এসে' পর্য্যবসিত হয়েছে। কাজেই কলাকেও প্রণালী ও উদ্দেশ্য সম্বন্ধে সূর্য্যমুখীর মত নানা ভাবে উদয়াস্ত লক্ষ্য করে' গ্রীবা ফিরাতে হচ্ছে। ফরাসী ঔপন্যাসিক গঁকুর বলেন, "আর্টে সব চেয়ে বড় কথা হচ্ছে অপেরাগ্লাসের মত কোন জিনিষ আবিষ্কার করা—যা'র ভিতর দিয়ে দুনিয়ার কাণ্ড দেখ্‌তে হয়। আমিও আমার ভাই এ রকম একটা জিনিষ আবিষ্কার করেছি—এবং যুবকেরা আমাদের কাছ থেকে তাই নিয়েছে।"[১]

এর অতি পরিষ্কার মানে হচ্ছে কাব্য ও কলাকে নিজের খেয়ালে দেখা বিশেষতঃ সামাজিক দৃষ্টি বলে, কোন ব্যাপার যখন ফুটে' উঠ্‌ছে না তখন নিজের খেয়ালকে নিয়েই ত চলা ফেরা করতে হ'বে। Zola বলেছেন, "আর্ট হচ্ছে নিজের মেজাজের ভিতর দিয়ে সংসারকে দেখা ও আঁকা।" সব শিল্পীকেই ত' নিজের মনের ভিতর দিয়ে সিক্ত করে' বিশ্বকে আর্টে ফুটিয়ে তুল্‌তে হয় কিন্তু নিজের মেজাজ বল্‌তে জিনিষটা অন্য রকম হয়ে' দাঁড়ায়। মনকে বাঁকিয়ে দিলে দুনিয়া উল্‌টে যায়। বুক-ফোলা (Convex) আরশিতে দুনিয়াকে দেখার ঝোঁক্ এবং সমাজের সমানধর্ম্ম স্বীকার করে' তা'রই ভিতর নিজের মহার্হ রম্য দৃষ্টির সম্পদ্ দান করা, আলাদা জিনিষ। গঁকুরের লোরনিয়েট দুনিয়ার চোখের বাইরের জিনিষ', ও'টাকে কোন দিক্ থেকেই সামাজিক চোখের বা নিজের চোখের একটা

[১] "The thing is to find a lorgnette, through which to see things. My brother and I invented a lorgnette and the young men have taken it from us." E. Goncourt.

অবস্থা বলা যায় না। বরং হাসিস ১ পান করে' দুনিয়ার যে রূপ দেখা যায় তা'তে একটা সাম্য পাওয়া যায়। জাপানের কোন কোন শিল্পী সম্বন্ধে বলা হয় যে তা'রা মদ্যপান করে' কিছুকাল বাঁশি বাজায় এবং কোন কবিতা আবৃত্তি করতে থাকে—তারপর সে অবস্থায় ছবি আঁকতে আরম্ভ করে।২ চিত্রকর 'মু-কী' মদের ঝোঁকে ছবি এঁকেছেন; আরও অনেকের সম্বন্ধেই তা'ই বলা যায়। এ সব সত্ত্বেও জাপানের আর্ট সামাজিক ও ধারাবাহী হয়েছে।

Zola, গঁকুর বা হুইসমাঁর ৩ রচনাশিল্প সম্বন্ধে তা' বলা যায় না। বেছে' বেছে' অদ্ভুত জিনিষ বের করা বা ঘেঁটে ঘেঁটে আশ্চর্য্য নমুনা আবিষ্কার করার ভিতর একটা নূতনত্বের উত্তেজনা আছে সন্দেহ নেই—কিন্তু বৃহৎ মানবহৃদয়ের স্পর্শের অভাবে তা'র ভিতর একটা অসুস্থ রুগ্নতা এসেছে দেখ্তে পাওয়া যায়। এই আবিষ্কারে, নূতনত্বের নেশা চলে' গেলে, চিত্তকে আর স্থায়ী সান্ত্বনা বা আনন্দ দিতে পারে না। দুনিয়ার সব লোকের চোখে যে দিন গঁকুরের চস্‌মা ঝুল্‌বে—সেদিনকার কথা বলা যায় না—হয়ত সেদিনকার চস্‌মায় অতটা বঙ্কিমতা থাকা সম্ভব হবে না। কিন্তু ততটা অধ্যাত্মশক্তি তা'দের আছে মনে হয় না এবং যতদিন তা' হবে না ততদিন শুধু জনতার জন্য নয়, সমগ্র বিশ্বের জন্য—অধ্যাত্ম হোক্ না হোক্ স্থূল ইন্দ্রিয়স্পর্শও—একটু আকাঙ্ক্ষা করতে হবে।

মেজাজের ভিতর দিয়ে দেখে' কূল পাওয়া গেলে সান্ত্বনার কারণ ছিল—কিন্তু যতটা কূল বা কূলের খবর অনেককালের সন্ধানের ফলে পাওয়া যাচ্ছিল তা'ও ঝাপ্‌সা হয়ে' যেতে আরম্ভ করেছে। Zolaর রচনায় ঘটনার অন্ততঃ একটা আদ্যন্ত আছে—অন্ততঃ ঘটনা আছে। কিন্তু গঁকুর বা অন্যান্যদের উপন্যাসে আদ্যোপান্ত সঙ্গতি রক্ষার কোন প্রয়োজনই অনুভূত হয়নি—কেবল কয়েকটা পরিচ্ছেদকে উপলক্ষ্য করে' অসংলগ্নভাবে নানা অনুভূতির (impressions) বিবরণ দেওয়া হয়েছে। উদ্দেশ্য হচ্ছে কয়েকটা মুহূর্ত্ত দিয়ে জীবনকে পরিস্ফুট করা। যা' কিছু অসম্ভব ও অলক্ষ্য *'inedit'* তাই এই সব লেখকের উপজীব্য। আবার হুইসমাঁর আখ্যানে, কোন ঘটনা ৪ বা কোন চরিত্রও দেখ্তে পাওয়া যায় না এবং মনস্তত্ত্বও দৃশ্যবস্তুসম্পর্কে অনুভূতিতে পর্য্যবসিত হয়েছে।৫

খাঁটি সত্যকে—যা'কে আর্টিষ্টরা *Vrait Verite* বলে—তা পেতে এইসব ভাবুকের উৎসাহের

১ Haschisch.

২ Of one of the greatest masters of the school we are told that before commencing a picture, he would call for wine, then play a few notes on the Shakuhachi (a kind of mouth organ) and recite a poem; he thus reached the state of meditation......favourable to the creative impulse and then like a dragon rejoicing in the water he would fall to work. Dillon.

৩ Huysmans.

৪ শেষযুগে হুইসমাঁর আর্টে গুরুতর ও বিস্ময়জনক পরিবর্ত্তন এসে পড়েছিল—তা' পরে আলোচিত হয়েছে।

৫ "His stories are without incident, they are constructed to go on until they stop; they are almost without character. His psychology is a matter of sensations and chiefly the visual sensations."—A. Symons.

সীমা নেই অথচ এরা যা' পেয়েছে তা'তে জাতির বা বিশ্বের কতটা উচ্ছ্বাসের কারণ আছে বলা কঠিন।

ইউরোপ যে সময় থেকে মানুষকে নিজের ও পরের ভালমন্দ বিচার কর্‌বার অধিকার দিয়ে আস্‌ছিল, সে সময় থেকেই ব্যক্তিনিষ্ঠ ব্যবস্থার প্রতি অন্তরে যে বিমুখও হচ্ছিল না তা' নয়। এযুগের বলশেভিকবাদ্ বহুকাল থেকে গুপ্ত মনেরই চেহারা। হঠাৎ তা' অন্ধকার গুহা থেকে তৈরী অবস্থায় চোখে পড়েছে বলেই বিভীষিকা এসে' পড়েছে। বলশেভিজমেরও একটা কলা হয়েছে; তাতে আছে গণকলার ছায়ামূর্ত্তি। তবে ইউরোপ তা'র চেয়ে একটু ভেজাল ব্যাপার অর্থাৎ সোসিয়লিজমের আর্ট সম্বন্ধে ইতিমধ্যে যথেষ্ট তর্ক ও বিচার করতে অগ্রসর হয়েছিল। সুলেখক ও ভাবুক মিঃ এইচ, জি, ওয়েলস্ বলেন[১], "অকৃতজ্ঞতার প্রয়োজন নেই; এ কথা স্বীকার করতেই হয় যে ধনীর সাহায্যে আর্ট খুবই পুষ্ট হয়েছে; কিন্তু রোম ও গ্রীস সম্বন্ধে বল্‌তে হয়—সেখানে অন্য রকম ব্যবস্থাতেও আর্টের সৃষ্টি পুঞ্জীভূত হয়েছিল। যদি সোসিয়লিজম্ আর্টকে ধ্বংস করে তবে তা' নূতনতর আর্ট গড়ে' তুল্‌বে। সাধারণের সমকর্ত্তৃত্বে সে আর্ট নূতন সমবায়মূলক কুটির ও বিদ্যামন্দির রচনা করে' নূতনতর স্থাপত্যের প্রতিষ্ঠা করবে। সোসিয়লিজমের আর্টিষ্ট মহৎ ব্যক্তির ছবি আঁক্‌বে, কোটিপতি বিলাসিনী গৃহিণীর নয়। কাব্য ও রম্য সাহিত্য আবার প্রাচুর্য্যে পুষ্পিত হয়ে উঠ্‌বে।"

যে' হিসাবে গ্রীস্ রোমের জনতা বা ভারতের সমাজ-সঙ্ঘ একাত্মক ছিল এবং যে হিসাবে তা' এখনও জাপানে আছে দেখতে পাওয়া যায় সে হিসাবে এ যুগকে একাত্মক করা শক্ত হয়ে' উঠেছে। ইউরোপের পলিটিক্যাল একতা কতকটা আধুনিক সাহিত্যেরই মত স্নায়বিক ব্যাপার হয়ে' পড়েছে; তা' কতকটা সংস্কারেও চলেছে—কিন্তু বাস্তবিক যে সমস্ত জনসমবায় ইউরোপে এখন জন্মলাভ করেছে—তা'দের কেউ স্বতন্ত্র ভাবে মাথা তুল্‌তে পারছে না। সম্প্রতি শিল্পকেন্দ্রাচ্ছন্ন শ্রমের শ্রেণী, বাণিজ্যের সমাজ, ব্যবসার সমবায় প্রভৃতি কোনটিই ইউরোপের শোণিতধারাকে জৈবিক যোগে পুষ্ট করতে পাচ্ছে না। অথচ সবগুলিকেই সমাজবিপ্লবের খাতিরে মাথা তুলে' দাঁড়াতে হয়েছে।

ইতিহাসে পূর্ব্বে এরকম অবস্থা হয়নি। চৈনিক শিল্পের রসভোগ সমগ্র জাতির শিরায় শিরায় সম্ভব হয়েছে—অথচ সে দেশ রাষ্ট্রীয় মহত্ব লাভ করতে পারেনি—বাইরের সঙ্গে ঝগড়া করতে শেখেনি। যখন থেকে জাপান কলহকলা শিখ্‌তে আরম্ভ করেছে তখন থেকেই ললিতকলার বিকৃতি আরম্ভ হয়েছে। কেউ কেউ বলেন রম্যকলার ভিতর দিয়ে সমগ্র জাপানে একটা সৌন্দর্য্যের

১ "Well do not let us be ungrateful; the art owes much to patronage......But then in Rome, in Athens you will find an equal accumulation made under very different conditions! ......If the coming of socialism destory arts it will also create arts, the architecture of beautiful common homes, cottages and colleges and to a splendid development of public buildings; the sergeants of socialism will paint famous people instead of millionaires' wives and popular romantic literature will revive."—H. G. Wells in New worlds for old.

বন্ধন আছে বলেই সে দেশ অপরাজেয় হয়ে' আছে। এটা পশ্চিমের বোঝবার ভুল—কারণ জাপান, চীন ও ভারতে কলা বলে একটা স্বতন্ত্র ব্যাপার নেই—তা' ধর্ম্ম ও সমাজ বন্ধনের একটা উপায় ও অঙ্গমাত্র—কাজেই তা' হ'লে জাপানের ধর্ম্মকে বাড়িয়ে তুল্‌তে হয়। চীনের কলা যে কি করে অপরাধী হ'ল বোঝা মুস্কিল। তা' ছাড়া যে সব দেশ আসুর বিদ্যায় চরম ডিপ্লোমা পেয়েছে তা'দের ভিতর কি কলালীলার সম্প্রতি কোন বন্ধন আছে? তা'রা নিজেরাই বল্‌ছে—একেবারেই নেই। এজন্যই কোন লেখক বলেছেন যে গ্রীসীয়, মিশরী, ভারতীয় বা জাপানী শিল্প বল্‌তে যেমন একটা কিছু অখণ্ড বস্তু বোঝায় ইউরোপীয় শিল্প বল্‌তে এখন আর তেমন কিছু বোঝায় না। আজ কাল সমগ্র ইউরোপের হৃদয়কে আর্টের কোন একটা ব্যাপক আদর্শের ভিতর দিয়ে আকৃষ্ট করা সম্ভব নয়। তা' বৈচিত্র্য ও বিভিন্নতা চায়।

সম্প্রতি বিশ্বসমাজের সঙ্গে ইউরোপের সম্পর্ক রম্যকলার দিক্ থেকে দাঁড় করাতে কেউ চায় না। ইউরোপের নানা দেশের, পরস্পরের ভিতর সম্পর্ক ভাবের বা আদর্শের ততটা নয় যতটা ভূগোলের রেখার উপর। প্রত্যেক রাষ্ট্রেই নিজের পরিধির ভিতর জমাট হয়ে' থাক্‌বার একটা ব্যবস্থা আছে; বাইরের সঙ্গে বোঝাপড়া করতে হ'লে যে দোহাই দেওয়া হয় তা'ও সাহিত্যের বা জ্ঞানবিজ্ঞানের নয়—আদিম রক্তধারার একটা অলীক বৈষম্যের উপর অর্থাৎ কেল্টিক, টিউটনিক্, শ্লাভ ইত্যাদি আদিম জাতির বিচিত্র রক্তের বিভিন্ন টানের উপর। এটা একটা বাস্তবনিষ্ঠ ব্যাপার বলে' আধুনিক জাতিরা মেনে' চলেছে।

আদিম যুগ ত' চলে' গেছে, তবু এতটা চর্চ্চা, দর্শন বিজ্ঞানের সম্পর্ক, শিল্পচর্চ্চার বিধান প্রভৃতির ভিতর দিয়েও ইউরোপের হৃদয় এক হ'তে স্বীকার করছে না। ইউরোপে পরস্পরের সম্পর্কে এই আদিম রক্তের দোহাই, রুশো-প্রচারিত নগ্ন স্বভাবপন্থার দিকে, হয়ত একটা আধুনিক আকর্ষণে সম্ভব হয়েছে। কিছুকাল আগের জার্ম্মাণ ভাবুকেরা এর জন্মদাতা। কৃত্রিম হ'লেও ক্রমশঃ এই ধারণা তাদের চিত্তে বাস্তব হয়ে উঠেছে। আন্তর্জাতিকতার বিধান আপাততঃ এখানে এসে ঠেকে' গেছে।

বাইরের সঙ্গে সম্পর্কও ইউরোপের শ্বেতবর্ণত্বের উপর দাঁড়িয়ে যাচ্ছে। বিজ্ঞানের শক্তি কোন কোন প্রাচ্যজাতিরও আছে—তা' ছাড়া তা'র ব্যবসাও আজ কাল চলেছে—কাজেই সেটার উৎকর্ষ নিয়ে বাইরের সঙ্গে ভেদ প্রতিষ্ঠা করার চেষ্টা বৃথা হয়ে' পড়েছে। এজন্যই বল্‌বার ক্ষমতা বা ঝোঁক ইউরোপের চলে' যাচ্ছে। জগতের সঙ্গে সম্পর্ক, খ্রীষ্টীয় আদর্শের শাসন ছেড়ে' কার্য্যক্ষেত্রে 'কঞ্চুকিত মুষ্টিতে' পর্য্যবসিত হয়েছে—এটা বাইরের লোকের কল্পনামাত্র যে নয় তা'র যথেষ্ট প্রমাণ বোধ হয় পাওয়া গেছে। উচ্চতর সাহিত্য, আর্ট বা জ্ঞানের কোন বিশিষ্ট আলোকধারার উপর আজকাল কেউ খাঁটিভাবে আশ্রয় গ্রহণ করছে না—তা' ইউরোপের পক্ষে ভাঙা লাঠি হয়ে' দাঁড়িয়েছে।

অষ্টভুজ সূর্য

দুলাদেও মন্দির—খজুরাহো

এটা কি একটা সাময়িক নেশা না নিগূঢ় বিপর্য্যয় বলা শক্ত। যশস্বী জার্ম্মাণ ঐতিহাসিক ও দার্শনিকেরা যে সমস্ত নব্য চিন্তার ধারা প্রবাহিত করে' জার্ম্মাণজাতিকে প্লাবিত করে' তুলেছে— সেই চিন্তার প্লাবন জার্ম্মাণ সীমান্তকে বহুকাল ছাড়িয়ে গেছে। ক্রমশঃ ইউরোপই বৃহত্তর জার্ম্মাণীতে পরিণত হয়েছে। জার্ম্মাণীর মতামত ও ভাব জার্ম্মাণীতে যতটা কাজ করেনি— জার্ম্মাণীর বাইরে তার চেয়ে বেশী কাজ করেছে। জার্ম্মাণ আদর্শের প্রতিবাদও হয়েছে—আবার তা' সঙ্গে সঙ্গেই অনুমোদিতও হয়েছে। শ্রেষ্ঠ জার্ম্মাণ ঐতিহাসিক ট্রাইট্‌স্‌কে (Treitschke) শুধু জার্ম্মাণীর নয়, ইউরোপের চিত্তই ধ্বনিত করে' বলেছেন—'সংগ্রামই হচ্ছে রাষ্ট্রাদির কঠিন পরীক্ষাক্ষেত্র। প্রত্যেক রাষ্ট্র শুধু যুদ্ধেই, দৈহিক, নৈতিক ও জ্ঞানমৌলিক ক্ষমতার পরিচয় দিয়ে থাকে। সংগ্রাম ভগবানেরই একটা বিধান'।[১]

ট্রাইট্‌স্‌কের উদ্দাম শাক্তধর্ম্ম লক্ষ্য করেই কোন লেখক বলেছেন, যদি এ সব মত গ্রহণ করতে হয়, তবে মানবজাতি এতদিন যে মন্দির, মস্‌জিদ ও গির্জ্জা রচনা করেছে, চিত্র অঙ্কণ করেছে, প্রস্তরের মনোহর মূর্ত্তি তৈরী করেছে, এবং বসে' বসে' মধ্যনিদাঘের স্ব রচনা করেছে সে সব কি বোকামিই না করা হয়েছে! ট্রাইট্‌স্‌কের সমসাময়িক মতামত হেলা করা সম্ভব নয়, তা'রই ভিতর দিয়ে ইউরোপের বর্ত্তমান মনের আবহাওয়া প্রতিষ্ঠিত হয়েছে। সে সব মতামত ইউরোপকে গঠিত করুক না করুক ইউরোপের মানব যে তা'র ছন্দানুবর্ত্তন করছে তা' দেখ্‌তে পাওয়া যাচ্ছে। ফলে এই দাঁড়িয়েছে সমগ্রভাবে ইউরোপ যদি বিশ্বসমাজে কোন বিশেষত্ব দাঁড় করা'তে চায় তবে তা' আধুনিক আর্টের বা সাহিত্যের প্রাধান্য বা প্রামাণ্য নয়।

দর্শনের ধারাকেও রূপান্তরিত হয়ে' (ধর্ম্মের সহিত যোগ রক্ষা করতে হয়েছে। নিজের ভালমন্দ কাজের সঙ্গে বা পশ্চাতে একটা অ াত্মিক বা তাত্ত্বিক যোগ না রাখ্‌লে আত্মপ্রসাদ লাভ করা যায় না—চিত্ত জর্জ্জরিত হয়ে যায়। কাজেই একটা আধ্যাত্মিক সমর্থনের প্রয়োজন হয়ে' পড়ে। ভাল কাজের যেমন, তেম্‌নি দুষ্কার্য্যের পেছনেও একটা বড় রকমের দোহাই থাকা দরকার, বিশেষতঃ যেখানে তা' অসংখ্য লোককে নিয়ে দিনের আলোতে করতে হয়। তা'তেই অদম্য ইচ্ছাশক্তির মতবাদ—*The Philosophy of Will* প্রচারিত হয়েছে। এন্‌সাইক্লোপিডিষ্ট-গণের প্রাধান্য, ফরাসী বিপ্লবের সময় থেকে চলে এসেছিল। স্পিনোজা নীতিশাস্ত্রকে অঙ্কশাস্ত্রে পরিণত করেছিলেন, কান্টের জ্ঞানতত্ত্বের দীক্ষা বেশী কাল মনকে আকৃষ্ট করে' রাখতে পারে নি। ফিক্‌টের ইচ্ছামন্ত্রই ক্রমশঃ প্রবল হয়ে' উঠে। ফিক্‌টের উক্তিতেই জার্ম্মাণী শাক্তভাবের অনুকূল সমর্থন ও আশ্রয় পায়—"Only above and even beyond death, with a will which

১ "War is the *examen rigorosum* of the States. In war nations reveal their genuine strength, physically and intellectually speaking. War is an institution ordained of God."

nothing not even death itself can bend or discourage, does man become of some real worth."

কোন লেখক কৌতুক করে' বলেছেন, সমগ্র শতাব্দীতে একের পর এক করে' অনেক দার্শনিকই ইচ্ছাশক্তির প্রাধান্য ঘোষণা করে' বিচার বুদ্ধিকে নীচের আসন দিয়েছেন। সোপেনহাওয়ারের সমগ্র দর্শনের মূলকথাই হচ্ছে এই ইচ্ছাশক্তির প্রাধান্য; তা'ই হচ্ছে তাঁ'র মতে বিশ্বের মূলীভূত কারণ। নীটস্সে ইচ্ছাশক্তি দিয়েই অতিমানবকে সৃষ্টি করেছেন। জেম্সের কর্ম্মবাদের মানে হচ্ছে—'ভাল কাজ কর, শুধু স্বপ্নজাল রচনা করো না' এই সূত্রের দার্শনিক আলোচনা। সমগ্র স্বাধীন কর্তৃত্বের মতবাদগুলিই হ্যাম্লেট্-সুলভ দুর্ব্বল আত্মবিশ্লেষণের প্রতিবাদ।[১]

শক্তিমন্ত্রের দীক্ষা-গুরু নীটস্সে সোপেনহাওয়ারের ইচ্ছাতাত্ত্বিক ধর্ম্ম স্বীকার করে' আরও খানিকটা অগ্রসর হয়ে' বলেছেন যে এই ইচ্ছাটা শুধু বেঁচে থাক্‌বার ইচ্ছা হ'লে চল্‌বে না—এটাকে আত্মবিস্কৃতি ও আধিপত্য বিস্তারের উপায় করতে হবে—"The will he conceives is not merely the *will to live* but *the will for power*."

এরূপে জড়বাদী ও অধ্যাত্মবাদীর আড়ষ্ট ও নাগপাশে বদ্ধ বিশ্বকে (Block universe) ভেঙে ইউরোপ ছুটোছুটি কর্‌বার শক্তি সংগ্রহ করেছে। ক্রমশঃ তা' বহুত্ববাদে পরিণত হয়ে' ব্যক্তির মর্য্যাদা বাড়িয়েছে। এই শক্তিমন্ত্রের সাধন নিজেদের ভিতর বিচ্ছিন্নতা নিয়ে এসেছে, রুচির বিভেদ ঘটিয়েছে এবং বাইরের ঘাড় ভাঙ্‌বার জন্যও ডমরু বাজিয়ে একটা অশান্ত কল্লোল উপস্থিত করেছে।

সে যাক্, আর্টে আবার জনসঙ্ঘের রসভোগেচ্ছা জাগ্রত হয়ে' উঠ্‌ছে। ভোগের একত্ব ছেড়ে ত্যাগের সংহতির দিকে আর্ট এসে' পড়্‌ছে। পাঁচজনকে নিয়ে আর্টের রসভোগে যে একটা বিশিষ্ট স্বাদ পাওয়া যায়—সঙ্ঘের প্রাণস্পন্দনে পুষ্ট হ'লে আর্ট যে একটা অভিনব রূপলাবণ্য লাভ করে তা' সঞ্চার করতে আবার চেষ্টা হচ্ছে।[২] এ প্রসঙ্গে ফরাসীদেশের 'একাত্মক' সঙ্ঘের (unanimists) নাম উল্লেখ করা যেতে পারে। কয়েকজন ভাবুক ও নব্য কবি শুধু বাইরের কোন কায়দা বা ভঙ্গীকে পরমার্থ না করে' একটা গভীর আধ্যাত্মিক মিলনের চেষ্টায় অনুপ্রাণিত

১ "And through out the century men arose who taught the supremacy of the will, who relegated reason to the position of a mere subaltern and made the will, *the captain of the soul.* Schopenhaur's whole Philosophy is based on the assumption that the *will* is supreme In fact the *will* is his Cosmic cause Nietzche willed the superman. James' Activism is but a philosophical elaboration of "Do noble things and dream not." The whole school of voluntarism is a protest against enfeebling Hamletian introspection.'—M. A. Mugge.

২ "There are not wanting signs that art both in painting and sculpture and in poetry and novel-writing, is beginning to aim at something bigger and bound up with a feeling towards and for the common weal."—J. Harrison.

হয়েছেন। ফরাসী দেশে নানা দিক থেকেই জীবনের গভীর প্রশ্নগুলিকে একটা সিদ্ধান্তে আন্‌বার চেষ্টা হয়েছে এবং সঙ্গে সঙ্গে যাকে 'কমিউন্যাল' বা সমবায় মিলন বলা হয়, তা' যে শুধু স্বার্থ ও অর্থ-নৈতিক সম্পর্কে বহুকে এক করতে পারবে না তা'ও বোধ হয় সেখানে উপলব্ধ হয়েছে। এ জন্য ইউন্যানিমিষ্টদের মতামতগুলি দেখে' একটু আনন্দ ও বিস্ময় জন্মে। কারণ এ যুগ গণতন্ত্রের হ'লেও, গণতন্ত্র কোথাও গভীরভাবে একাত্মক হ'তে পারেনি—কয়েকটা সংস্কার ও স্বার্থবন্ধনে যুক্ত হয়ে' আছে মাত্র। এই জন্য গণতান্ত্রিক যুগের আর্ট গণতান্ত্রিক হ'তে পারেনি, ব্যক্তিতান্ত্রিক হয়ে' পড়েছে।

হ্যারিসন বলেন,[১] 'একাত্মবাদীরা দল বেঁধে কোথাও বস্‌তে পারেনি। তা'দের মতামতও সেকেলে সাধারণ সম্বন্ধ যুক্ত দলের ধর্ম্মকে অনুসরণ কচ্ছে। সাম্রাজ্য তা'রা চায় না, ব্যক্তিগত সম্পত্তির জন্যও তারা লোলুপ নয়, তা'রা সাধারণের একাত্মক জীবনের পক্ষপাতী। তা'দের মতে সত্য সম্পর্ক হচ্ছে, দলের সম্পর্ক—তা' পরিবার, গ্রাম বা সহর যাই হো'ক্ না কেন। তা'দের গোঁড়ামি হচ্ছে, জীবনকে পবিত্র মনে করা এবং ঐক্যের বন্ধনকে মুখ্য করে' তোলা। আর্ট সম্বন্ধে তা'দের মতামত গত শতাব্দীর শেষ দিক্‌টার, সৌন্দর্য্যের খাতিরে ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্য ও বিচ্ছিন্নতা থেকে শত যোজন দূরে'।

ইউনেনিমিষ্টরা দেখ্‌তে পেয়েছে, শুধু স্বার্থের বন্ধনে বহুকে এক করা চলে না—এমন কিছু চাই যা'র ভিতর আনন্দ আছে—যা'তে নিষ্ঠা আছে, যা' সহজ রসব্যঞ্জনায় সকলকে টানে। এ যুগে বড় বড় রাষ্ট্র মদগর্ব্বে চারিদিকে জয়ডঙ্কা বাজাচ্ছে কিন্তু রাষ্ট্রের দিক্ থেকে, সমবায়ের দিক্ থেকে, তা'রা জগৎকে বিশেষভাবে কি দান করতে পেরেছে? এ যুগের সংহতিমূলক কলার দান কি? যা' কিছু হচ্ছে তা' ত' সবই ব্যক্তিবদ্ধ। বড় কল্পনাই হো'ক্, কৃতিত্বই হো'ক্, জনতার রসে ত' কিছু পুষ্ট নয়—সবই ত' ব্যক্তিতান্ত্রিক, দু' একজনের স্বপ্নসৌন্দর্য্য—যা'কে প্রতিমুহূর্ত্তে, প্রত্যেক রাষ্ট্রে প্রতিষ্ঠিত কর্‌বার জন্য অনেক তরবারি উন্মুক্ত হয়ে' আছে! কোন পশ্চিমের ভাবুক প্রশ্ন করেছেন, হোমর, ফিডিয়স ও ইসকাইলাসে গ্রীস্ নিজের মূর্ত্তি পেয়েছে, প্রফেট ও সামের (Prophets and psalms) ভিতর ইসরাইল (Israel) আত্মপ্রকাশ করেছে, মধ্য যুগকে দান্তে (Dante) প্রকাশ করেছেন, সেক্ষপীয়রে ফিউডেলিজম্ রূপ পেয়েছে, কিন্তু এ যুগের

১ "They tried and failed to found a community. Their doctrine, if doctrine convictions so fluid can be called, is *strangely like the old group religion* of the common dance, only more articulate……His dream is not of empire and personal property but of the realisation of life, common to all……To this school the great reality is the social group whatever form it take, family village or town. Their only dogma is the unity and unmeasurable sanctity of life. Their attitude in art is as remote as possible from, it is indeed the very antithesis to the exclusiveness of the close of last century."—J. Harrison.

বেদনাবাহী আর্টিষ্ট কোথায়! ডিমক্রেসীর আর্ট ও আর্টিষ্ট কোথায়! আর্টে এ যুগের সমগ্রতার স্বরূপাত্মক স্মৃতিচিহ্ন কোথায়!

হুইট্‌ম্যান্ ত' স্পষ্ট বলেছেন—কেউ নেই—কোথাও এ আদর্শ কেউ অঙ্কুরিতও করতে পারেনি। হুইট্‌ম্যান্ নিজেও সফল হ'তে পারেন নি। হুইট্‌ম্যান নিজে ডিমোক্রেট্; থরো (Thoreau) বলেন—হুইট্‌ম্যানই ডিমোক্রেসি (*'He is democracy'*)! হুইট্‌ম্যানের এ যুগের উপর আস্থা যথেষ্ট। তিনি বলেন—"যুক্তরাজ্যের আর্ট, ফিউড্যালিজমের ঐশ্বর্য্য ও পারিপাট্যকে হয়ত মলিন কর্‌বে না হয় এ যুগের চরম বিফলতায় ভূলুণ্ঠিত হ'বে।"[১] অথচ হুইট্‌ম্যান বলেছেন, এ যুগের জনবন্ধনাত্মক (democratic) বেদনা ও কল্পনা আর্টে কেউ প্রকাশ করতে পারেনি। একথা বল্‌লে ত' অনেকটা ক্ষোভই হওয়ার কথা—"The *sacer vates* of democracy has not appeared"—এ যুগ সমবায়ের দিক্ থেকে আর্টে কিছু করতে পারেনি—এ যুগে ব্যক্তির দিক্ থেকেই সমস্ত হয়েছে। অথচ সমবায় ও সমষ্টি এ যুগের একটা মস্ত ব্যাপার একথা সকলে বল্‌ছে। হুইট্‌ম্যান্ বলেছেন—"এ যুগের কেন্দ্রীভূত বিরাট জনতার প্রাণকথা কেউ বিবৃত করতে পারেনি। আমি এদেশে (আমেরিকায়) ও বিরাট জনসঙ্ঘ সম্বন্ধে একটা সুসংহত ধারণা ও একটা বৈজ্ঞানিক পরিমাপ ও সহানুভূতি দেখ্‌তে পাই নে। অথচ তাদের ভিতরে নিহিত অসীম ক্ষমতা এবং আর্টের দিক্ থেকেও তাদের মধ্যে ফলিত আলো ও ছায়ার পরিস্ফুট ও বিচিত্র বৈপরীত্য, বিপদে তাদের উপর নির্ভরতা এবং ইতিহাসের দিক্ থেকেও একটা বিরাট ঐশ্বর্য্য দেখ্‌তে পাওয়া যায়—যা' কেতাবের নায়ক ও মহাপুরুষদের এবং দলের অধিনায়কদের অনেক পেছনে ফেলে' গেছে।[২]

হুইট্‌ম্যান্ নিজে যখন এই জনতার কথা ব্যক্ত করতে গেছেন তখনই আধ্যাত্মিক ও মিষ্টিক্ হয়ে' পড়েছেন—তা' জনতার জীবনরসে উজ্জ্বল নয় বলে' দুর্ব্বোধ্য হয়ে' পড়েছে :—

"I believe a leaf of grass is no less than the
journey work of the stars
And the running blackberry would adorn
the parlours of heaven."

১ "The United States are destined to surmount the gorgeous history of Feudalism or else prove the most tremendous failure of our time."—Democratic vistas.

২ "I know nothing more rare even in this country than a fit scientific estimate and reverent appreciation of the peoples, of their measureless wealth of latent power and capacity, their vast artistic contrasts of lights and shades with, in America, their entire reliability in emergencies and a certain breadth of historic grandeur, of peace of war far surpassing all the vaunted samples of book heroes or any *haut-ton* coteries, in all the records of the world."—Whitman.

এ ঠিক জনতার মর্ম্মকথা নয়। আধুনিক যুগে ব্যক্তির স্বাধীনতা ও স্বাতন্ত্র্য, সেকালের সাধারণের সমাজবিধান যা' করেছে, সে রকম ঠিক কিছু রচনা করতে পারেনি। পারস্য, জাপান, গ্রীস, মধ্যযুগ, ইতালী এমন কি এলিজাবেথীয় আর্ট সমগ্র জনতাকে বেঁধে তাদের চিত্ত-শতদলেই বিকশিত হয়ে' উঠেছিল, কাজেই আর্টের ভিতর দিয়ে সমগ্র জাতির মর্ম্মকথা প্রস্ফুট হয়েছিল। সমাজবিধানধৃত জনতার টাইপ তা'তেই গড়ে' উঠেছিল', কাজেই সকলেই একটা সুপ্রতি-ষ্ঠিত ভাবপীঠ হ'তে কলা সম্ভোগ করতে পার'ত। আর্ট ভদ্র সমাজের সম্পত্তি মাত্র ছিল না। সেকালে সামামৌলিক জনতার রসবোধ সব জায়গায় শুধু যে ভারতের মত ধর্ম্মব্যবস্থা ও চর্চ্চার ঐক্যের উপর নিহিত ছিল এ কথাও বলা যায় না—গ্রীসে উচ্চশ্রেণীর প্রভাবের ভিতরও তা' প্রস্ফুট হয়েছে, ফরাসী দেশে রাজশাসনের ভিতরও সে একত্ব জমাট্ হয়েছে, ইতালীতে জ্ঞানালোকিত রেণেসাঁস থেকে তা' পুষ্ট হয়েছে, জাপানের মত তা' জনতার বহুধা বিকীরিত জ্ঞান ও আনন্দ থেকেও সম্ভব হয়েছে। কিন্তু অবস্থা যাই হো'ক না কেন, এটা ঠিক যে এই সমস্ত দেশের এবং কালের আর্ট জীবন্ত জনতার শোণিত-স্পর্শে এমন একটা বিশিষ্ট শ্রী পেয়েছিল যা' সকল অবস্থায় সুখভোগ্য ছিল। একালে তা' হচ্ছে না—তার কারণ হচ্ছে এ যুগে ইউরোপ ও আমেরিকায় উচ্চনীচের ভিতর একটা বড় রকম ভেদ দাঁড়িয়ে গেছে। জনতা এখন ধনের ও ধনীর যন্ত্রে নিষ্পিষ্ট হচ্ছে। একদিকে এই উচ্চস্তর থেকে বিচ্ছিন্ন সাধারণ, অন্যদিকে ধন ও মর্য্যাদায় স্ফীত উচ্চশ্রেণী, এদের ভিতর বোঝা পড়া হ'বার কোন যো' নেই। এ অবস্থায় রাষ্ট্রের মধ্যে উভয় পক্ষ একটা সঙ্ঘর্ষের জন্য প্রস্তুত হয়ে' উঠ্‌ছে মাত্র। আধুনিক জগতের সমস্ত সমস্যাগুলি ধারণ করে, উগ্র বৈষম্য ও দুর্বাধ্য সংস্কারনীতি পুড়িয়ে গলিয়ে বিশ্বজীবনকে একটা মহত্তর ভাবপীঠে নিয়ে যে'তে পারে এমন কা'কেও দেখা যাচ্ছে না।

কথা হচ্ছে সমাজের বর্ত্তমান অবস্থায় জনরঞ্জনমূলক আর্ট সম্ভব কিনা এবং যদি তা' সম্ভব হয় তবে তা'র কোন সূচনা দেখ্‌তে পাওয়া যাচ্ছে কিনা? বর্ত্তমানের নানা অবস্থা সমন্ধে আমেরিকার কবি বলেন, "ধর্ম্মের নামে কতকগুলি দল কয়েকটা গির্জ্জায় একটা বিভীষিকার ছায়া রচনা করে' বসে আছে। যাদুকরের সাপ টেবিলের উপরকার সব সাপ কয়টিকে খেয়েছিল শোনা যায়—একালে টাকা উপার্জ্জন, সাপের জায়গা করেছে অধিকার, আর কোন কিছু তা'র কাছে দাঁড়াতে পারছে না"।[১] আধুনিকের সমৃদ্ধি সম্বন্ধে হুইট্‌ম্যান্ বলেন—যে তা'তে করে' দেহের আকার বেড়েছে—কিন্তু আত্মা বলে' কোন ব্যাপার তা'তে খুঁজে পাওয়া যাবে না।[২] আধুনিক নগর সম্বন্ধে তিনি

১ "A lot of churches, sects etc, the most dismal phantasms I know to usurp the name of religion……The magician's serpent in the fable ate up all the other serpents, and money-making is our magician's serpent remaining to-day sole master of the field," Whitman.

২ "It is as if we were somehow being endowed with a vast and more and more thoroughly appointed body and then left with little or no soul."—Whitman.

বলেন—এসব সাহারার মত বিশুষ্ক ব্যাপার! অদ্ভুত, আশ্চর্য্য ছায়াবাজির কাণ্ড এবং অর্থহীন দৌরাত্ম্য ও কসরতের আড্ডা মাত্র। ১

এজন্য হুইট্‌ম্যান্ এ যুগে অন্তর্গূঢ় যথার্থ সম্পদ্‌কে—যে সম্বন্ধে হুইট্‌ম্যানের মনে এক মুহূর্ত্তের জন্যও সংশয় নেই—আর্টের ভিতর প্রস্ফুট করতে চেষ্টা করেছেন। এমন সাহিত্য খোঁজা হয়েছে যা' কিছুমাত্র তরল হবে না এবং যা' এ যুগের উপরকার আবরণকে শুধু অনুকরণ কর্‌বে না। যা' সময় কাটাবার জন্য শুধু আমোদের ব্যাপার মাত্র হ'বে না, যা' তরল সৌন্দর্য্য, মার্জ্জিত রুচি, এবং ধূসর অতীতকে নিয়ে ব্যাপৃত হবে না, ছন্দ ও ব্যাকরণ প্রয়োগের চাতুর্য্যে পর্য্যবসিত হ'বে না। এসব লঘুতা ও অকিঞ্চিৎকর ব্যাপার ছেড়ে' তা' জীবনের গভীর প্রশ্নগুলি তুল্‌বে এবং বিজ্ঞানের সঙ্গে একটা সমন্বয় সাধন করে' তা' গভীরভাবে ধর্ম্মগত হবে; এইরূপে যুগের শক্তি ও যা' কিছু সঞ্চয় আছে তা' প্রকাশ করে' তুলবে।" ২

এ রকমের জনরসসিক্ত জনসঙ্ঘগত আর্টের জন্য অপেক্ষা করতে হচ্ছে। অনেকে এ সম্বন্ধে ভাব্‌ছে বটে কিন্তু কেউ দিতে পারেনি। হুইট্‌ম্যান্‌কে ছেড়ে' দিয়ে অন্য জায়গায় খুঁজলেও কোথাও তা'র সূচনা দেখ্‌তে পাওয়া যাচ্ছে না। যে হিসাবে ভারতের জাপানের আর্টের মূলে সমাজের হৃদয়রস আছে সে রকমের ব্যাপার ইউরোপে মধ্যযুগের পরে বড় একটা দেখ্‌তে পাওয়া যায় নি। আধুনিক পশ্চিম, প্রয়োজন মনে না কর্‌লে সে সম্বন্ধে বিশেষ প্রশ্ন তুল্‌বার দরকার হয়ত একালে হ'ত না। কিন্তু একালে সকলেই, গণতন্ত্রতাই হোক্ ডিমক্রেসীই হোক্ বা বিজ্ঞানমূলক বিশ্ববোধই হোক্, এ সবকে শুধু ঘটনাপর্য্যায়ের বিচ্ছিন্ন সংগ্রহ মনে না করে, এরই মূলে একটা কার্য্যকারী জনতাজাত যুগধর্ম্ম আছে এরূপ কল্পনা করে' নিচ্ছে।

ইউরোপের আর একজন ভাবুকের কথা এ প্রসঙ্গে সহজেই উল্লেখ করতে হয়। তিনি হচ্ছেন টলষ্টয়। টলষ্টয়কে সমালোচনা করতে একটু সঙ্কোচ হয়, কারণ টলষ্টয় ভারতে যা'কে 'সাধু' বা ভক্ত বলা যায় সে রকমের লোক। সাধুরা দুনিয়ার সমস্ত জটিলতা স্বীকার করতে প্রস্তুত নয়। টলষ্টয়ের ধর্ম্মে আস্থা ও ভক্তি ছিল; নিজের উপরও হয়ত প্রত্যয় ছিল।

এ সমস্ত কারণেই টলষ্টয়ের চল্‌বার পথ অতি পরিষ্কার এবং কাজের পথেও আবর্জ্জনা কমই ছিল। কিন্তু তা' বলে মানুষের জীবনে যে আবর্জ্জনা কম এ কথা স্বীকার করা যায় না। টলষ্টয় মধ্যযুগ

১ "A sort of dry flat Sahara appears—these cities crowded with petty grotesque, malformations, phantoms, playing meaningless antics."—Whitman.

২ "A new founded literature, not merely to copy and reflect existing surfaces or ponder to what is called taste, not only to amuse, pass away time celebrate the beautiful, the refined, the past or exhibit technocal, rhythmic or grammatical dexterity but a literature underlying life, religion, consistent with science, handling the elements and forces with competent power, teaching and training man…"—Whitman.

থেকে অর্থাৎ চার্চবদ্ধ খ্রীষ্টীয় যুগ থেকে একাল পর্য্যন্ত সমস্তকালের আর্টকে তিরস্কার করেছেন। টলষ্টয়ের আর্ট হচ্ছে বিশ্বজনীন আর্ট ; যে আর্ট বহুকে এক কর্‌বে তা'ই হচ্ছে ভাল আর্ট ; এই 'বহু' হচ্ছে কোন নির্দ্দিষ্ট ভূখণ্ডের অধিবাসী নয় সমগ্র পৃথিবীর জনতা ! বিশ্বজনীন আর্টই হচ্ছে টলষ্টয়ের মতে যথার্থ খ্রীষ্টীয় আর্ট, কারণ তা' ভগবানের পিতৃত্ব ও মানবের ভ্রাতৃত্বের উপর প্রতিষ্ঠিত। যা' কিছু মানুষের ভিতর দ্বন্দের বীজ বপন কর্‌বে তাই হচ্ছে খারাপ আর্ট। কাজেই দেশহিতৈষণামূলক কাব্য ও চিত্র এবং চার্চের বিশিষ্ট মতামতমূলক আর্ট, নিকৃষ্ট আর্ট।[১] সম্প্রতি সমাজ ও আর্টে একটা ভেদ দাঁড়িয়ে গেছে। সমাজে উচ্চ নীচের ব্যবস্থা হয়েছে আর্টও ইতর এবং ভদ্রকে হিসাব করে' বিচ্ছিন্ন হয়ে' গেছে। কাজেই টলষ্টয়ের মতটিকে কতকটা এ যুগের উপর একটি বিপরীত চাপ বল্‌তে হয় এবং তা' বলেই ব্যক্তিত্বে প্রখর এই যুগের জন্য এ আদর্শকে টলষ্টয় বোধ হয় একটা ওষুধ বলে' মনে করেছেন।

কিন্তু এই রকমের বিশ্বজনীন আর্টকে মান্‌তে হ'লে শুধু বিশ্বকেই মান্‌তে হয়, যে মাটির উপর দাঁড়িয়ে থাক্‌তে হয় তা' অস্বীকার করতে হয়। আসল কথা হচ্ছে ব্যক্তি, রাষ্ট্র ও বিশ্বের একটা পূর্ণ সামঞ্জস্য ধারণা করতে না পার্‌লে শুধু বিশ্বের খাতিরে কিছু রচনা কর্‌লে বিশ্বকে সত্যোপেত ভাবে কল্পনা করা হয় না। বিশেষকে না জেনে' বা অবহেলা করে' অবিশেষকে উপলব্ধি করতে যাওয়া কোন কাজের কথা নয়। তা' ছাড়া মানুষের আদর্শ বা কল্পনা 'মানবের ভ্রাতৃত্ব' ও 'ঈশ্বরের পিতৃত্ব' পর্য্যন্ত এনে ঠেকিয়ে রাখা যায় না। মানবাত্মা বিশ্বভুবন এবং জাগ্রত সমস্ত চরাচর বিস্তীর্ণ হ'তে চায়—সমগ্র বিশ্বপ্রপঞ্চের সহিত একাত্মক হ'তে চায়—এই সত্যোপেত আকাঙ্ক্ষার ও সাধনার কি কোন আর্ট নেই ? অপরদিকে জীবনের মধ্যে যে বৈষম্য (Contradiction) আছে তা' অস্বীকার করাও কি আত্মপ্রতারণা নয় ? বৈষম্যকে পরমার্থ মনে করা ভুল হ'তে পারে কিন্তু জ্ঞানরাজ্যে যে বৈষম্য একটা প্রয়োজনীয় স্তর এবং সে হিসাবে আর্টে যে তা'র স্থান আছে একথা অস্বীকার করা কঠিন হয়ে' পড়ে। বৈষম্যকে পরমার্থ মনে করার মানে হচ্ছে তা'কে অসংলগ্ন ও বিচ্ছিন্ন করে' দেখা ; তা'কে ঠিকভাবে গ্রহণ করতে পার্‌লে টলষ্টয়ের পক্ষ হ'তেও কোন দোষ ধরা মুস্কিল হয়ে' পড়্‌বে।

তা' হলেই দেখা যাচ্ছে আর্টে রসসৃষ্টির যতটা অভাব হয়েছে বলে' কল্পনা করা যাচ্ছে তা'র চেয়ে জীবনের একটা পরিস্ফুট রসোজ্জ্বল তত্ত্বের (Philosophy of life) প্রয়োজন বেশী হয়েছে মনে হয়। একটা খাঁটি জীবনগ্রাহী সামঞ্জস্যমূলক তত্ত্বকে ইউরোপে প্রতিষ্ঠিত করা—শুধু জ্ঞানরাজ্যে নয়

[১] "Such is all patriotic art, with its anthems, poems and monuments ; such is all church art i. e. the art of certain cult with their images, statues, processions and other local ceremonies. Such art is related and non-christian art, uniting the people of one cult only to separate them yet more sharply from the members of other cults and even to place them in relations of hostility to each other."—Tolstoy.

ভাব রাজ্যেও—একটা বড় রকমের কাজ। একালে প্রাচ্যের অন্যতম্ কবি [১] ইউরোপের সামনে, কাব্যের ভিতর দিয়ে তা' কিছুকাল পূর্ব্বে অনেকটা করেছেন মনে হয়; এবং সে জন্যই হয়ত ইউরোপের ভাবরাজ্যে একটা গভীর চাঞ্চল্য দেখা গেছে। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের আর্টে, টলষ্টয় যা' কল্পনা করেছেন তা' হয়ত অনাবিলভাবে পাওয়া যাবে; কারণ তা' দেশবন্ধনের বিচ্ছিন্নতাকে দূর করে' বহুকে এক করার চেষ্টা করেছে। পূর্ব্ব ও পশ্চিমের মধ্যে ভাবের সেতুবন্ধনরচনার চেষ্টা করেছে বলে', তাকে টলষ্টয়ের মতে খুব বড় রকমের আর্ট বলে' স্বীকার করতে হবে; অথচ টলষ্টয়ের মত তা' নিরালম্ব অবিশেষের উপর, বিশ্বের একটা কাল্পনিক ঐক্যের উপর প্রতিষ্ঠিত নয়; তা' বিশেষ স্থান ও কালকে মর্য্যাদা দিয়েছে অথচ বাইরের সঙ্গে কোন বিরোধ ঘটিয়ে তোলেনি।

পশ্চিমের পক্ষ থেকে হুইট্‌ম্যান্‌, সমষ্টির এই প্রাণকথাকে কল্পনা করতে চেষ্টা করে' ব্যর্থ হয়ে' চিত্ত দোলায় এক একবার তা'কে কখনও অশোভন দেহ সম্পর্কে এনে এবং কখনও বা অন্য সময় অধ্যাত্ম রাজ্যের পিচ্ছল প্রান্তে আকৃষ্ট করে' প্রকাশের চেষ্টা করেছেন; অথচ তা' কোথাও পরিস্ফুট করে' তুলতে পারেননি। রবীন্দ্রনাথে, মানবের প্রাণেতিহাসের চঞ্চল ও অনাদৃত মুহূর্ত্ত, ও গভীর অধ্যাত্ম বেদনা—জীবনে রূপরসগন্ধের আকর্ষণ ও রূপরসাতীতের ডাক্‌—এ দু'টি অবিরোধে স্থান পেয়েছে। কাজেই এ আর্টে আদিম রহস্যচক্রবদ্ধ জনসত্ত্বাতমদিরাকে কোথাও তুচ্ছ করা হয়নি—অথচ এই কলাতোরণের ভিতর দিয়ে বিশ্বজনতার যাতায়াতের পথ পর্য্যাপ্ত হয়েছে।

নানা কারণে আধুনিক কলা ও কাব্যের আলোচনায়—তা' জনতামূলকই হো'ক্‌ কিম্বা ব্যক্তি-মূলকই হো'ক্‌—রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের আর্টকে বর্জ্জন করার উপায় নেই। ইউরোপের আর্টও সাহিত্যের ক্রমেতিহাসেও তা' পরিস্ফুট স্থান পেয়েছে—ইউরোপের ইতিহাসের সঙ্গে তা' জড়িত ও অনুবিদ্ধ হয়ে' গেছে। বলতে গেলে অনেককাল পরে এ যুগে এসিয়ার পক্ষে ইউরোপকে এটা একটা বড় রকমের দান এবং সব চেয়ে বিস্ময়ের ও আত্মপ্রসাদের কথা, ইউরোপ এ দান স্মিতমুখে গ্রহণ করেছে।

গোটে এক জায়গায় বলেছেন, অদৃশ্য হলেও মনের উপর মনের একটা গভীর ও ব্যাপক আকর্ষণ মানতে হয়। প্রাচ্য কবির উপস্থিতির পূর্ব্বে ইউরোপে, সাহিত্য ও আর্ট এমন একটি জায়গায় উপস্থিত হয়েছিল, যে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ও তাঁ'র কাব্যের প্রকাশ, ইউরোপ অনেকটা নিবিড় মননের দ্বারা সম্ভব করেছিল মনে হয়। যে যুগে বস্তবাদের অপ্রচুরতায় চিত্ত ব্যর্থ হ'য়ে, ফরাসী সাহিত্যে, গঁকুর ইত্যাদির মধ্যে চিন্তানুভূতির বিশ্লেষণকে চরমসীমায় উপস্থিত করে' কোন কূল পায়নি [২], যে

১ শ্রীযুক্ত রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

২ "It is of the sensations that they (Goncourts) have resolved to be historians ; nor of actions, nor of emotions, properly speaking, nor of moral conceptions but of *an inner life* which is all made up of the perceptions of the senses, It is scarcely too paradoxical to say that they are psychologists for whom *the soul does not exist.*"—A. Symons,

মাদাম সেজাঁ পল সেজাঁ

যুগে ইউরোপ হুইসম্যাঁর ভিতর দিয়ে সমস্ত স্বভাববাদ ও মনস্তত্ত্ব-বিশ্লেষণ ছেড়ে' এক অপরিজ্ঞাত অধ্যাত্ম রাজ্যে প্রবেশ করতে বিপুল চেষ্টা করেছে—যা'কে হুইসম্যাঁ পারমার্থিক স্বভাববাদ বা *Spiritual naturalism* নাম দিয়েছেন ; মেটারলিঙ্ক যে যুগে চারিদিকের জড়বন্ধনের ব্যর্থতা ছিন্ন করে' একটা অধ্যাত্ম সম্পর্ক সূচনা করে জটিল মিষ্টিসিজমের ভিতর এসে' পড়'বার উপক্রম করেছেন। যে যুগে রুষীয় সাহিত্যে এণ্ড্রিয়েফ অধ্যাত্মসম্পর্ককে মর্য্যাদা ও প্রতিষ্ঠা দেওয়ার জন্য জড়ত্বের সমস্ত সম্ভারকে ত্যাগ করতে উৎসাহিত হয়েছেন ; য়িট্সের মত সুকবি যেকালে উপস্থিত বস্তুবাদ ও স্বভাববাদকে প্রত্যাখ্যান করে' কেলটিক দেববাদের আড়ালে আত্মতৃপ্তির জন্য আশ্রয় গ্রহণ করেছেন এবং কবি সিঞ্জের (J. M. Synge) মত বন্ধুকে য়্যারান্ (Aaran) দ্বীপপুঞ্জ থেকে উপজীব্য সংগ্রহ করতে পরামর্শ দিয়েছেন। এইরূপে যখন ইউরোপ, নানা ব্যর্থতার ভিতর দিয়ে গভীর আন্তর প্রেরণায় অধ্যাত্মরাজ্যের শুধু স্বপ্নমাত্র দেখেনি, তা'র দ্বারে এসে' বার বার আঘাত করে' অগ্রসর হওয়ার চেষ্টাও করেছে, এবং একটা অজানা লোকের সংস্পর্শ পাওয়ার জন্য অধীর হয়ে' উঠেছে, তখন পূর্ব্ব দেশ থেকে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের একটা অধ্যাত্ম সম্পর্ক পাওয়া ইউরোপের পক্ষে হয়ত একান্তভাবে প্রয়োজনীয় হয়ে' পড়েছিল। ইউরোপ অধ্যাত্ম সম্পর্ক ও সাধনা চেয়েছিল তাই রবীন্দ্রনাথের কাব্যে দেখতে পেলে তা' কত সহজ ও সরল, অথচ তা' কত গভীর ও অতলস্পর্শী। এ জন্যই কবিবর য়িট্স লিখেছেন, 'রবীন্দ্রনাথের কাব্যে যে জগৎ দেখতে পাওয়া যায়, সারাজীবন তা' আমি স্বপ্নে দেখেছি'।[১] আবার এক জায়গায় বলেছেন, 'আমরা সে কাব্য অপরিচিত বলে' আন্দোলিত হইনি, আমরা যেন তা'রই ভিতর স্বপ্নের মধ্যে নিজেদের কণ্ঠস্বর শুনতে পেয়েছি'।[২] রবীন্দ্রনাথের ইউরোপ প্রয়াণের সময় এই অধ্যাত্ম সম্পর্ক ইউরোপের কল্পনা ও স্বপ্নে, একান্ত আপনার জিনিষ হয়ে' পড়েছিল। এক সময় নানা রকম প্রাচ্য ভেল্কি এবং মধ্যযুগের ম্যাজিক হ'তে তা' পাওয়ার চেষ্টা হয়েছে—এখন দেখতে পাওয়া গেল যে তা'কে শিরোরোগের ভিতর দিয়ে বা অমার্জ্জিত ও অপরিপুষ্ট সিম্বলিজমের ভিতর দিয়ে যে পেতে হ'বে, তা'র কোন মানে নেই। হুইসম্যাঁর 'আঁরুৎ' বা *La Cathedrale* এর জটিলতার ভিতর প্রবেশ করার কোন প্রয়োজন নেই। মেটারলিঙ্ক এবং অন্যান্য পশ্চিমের অধ্যাত্ম-পথের পথিকের শৃঙ্খলাহীন, অসরল ও অসম্বন্ধ চেষ্টাপ্রাচুর্য্যের কোন প্রয়োজন নেই। তা' ছাড়া দেখা গেল মেটারলিঙ্কে এবং অন্যান্য ইউরোপীয় আর্টিষ্টের অধ্যাত্মব্যাপার যুক্ত আর্টে যে একটা লোকদেখান ছদ্মবেশ *posing* আছে—যা' আমাদের চোখে খুব বেশী রকমই লাগে—তার কোন

১ These lyrics display in their thoughts a world I have dreamt of all my life."
—W. B. YEATS.

২ 'Yet we are not moved because of its strageness but because we have met our image as though we had walked in Rosseti's willow wood or heard for the first time our voice as in a dream.'

প্রয়োজন নেই। ইয়োরোপ দেখতে পেলে গভীর অধ্যাত্মরাজ্যে প্রয়াণের মূল কথা, উপলব্ধি ও আত্মসমর্পণ। কবিবর য়িট্‌স বলেন, "Mr Tagore like the Indian civilization itself has been content to discover the soul and surrender himself to its spontaneity!"

এ রকমের কাব্যচর্চ্চার মূলে যে গভীর সাধনা এবং এমন কি অতীতের সম্পর্ক প্রয়োজন তা' ইউরোপীয় সাহিত্যিকদের এ প্রসঙ্গে একবার শ্রদ্ধার সহিত দেখতে হ'ল।

সহজে কেউ কিছু গ্রহণ করে না। সহজ সৌন্দর্য্যকে সংস্কার গ্রহণ কর্‌লেও বিচার বুদ্ধি প্রতিবাদ ছাড়া সহসা দান গ্রহণ করতে কুণ্ঠিত হয়; একেই এদেশে বলে শত্রুভাবে আরাধনা। পাদ্‌রীদের কেউ কেউ লিখেছিল—'এ সব হচ্ছে খ্রীষ্টীয় কথা—রবীন্দ্রনাথ বা ভারতের এ সব নয়'। অথচ গত পঞ্চাশ ও ষাট্ বছরের ভিতর এই রকমের কোন খ্রীষ্টীয় কথার ছাপ ত' ইউরোপীয় আর্টে পড়ে নি—বরং ইউরোপের পক্ষে জীবনে অনেক অপথে বিপথে ঘুরে' অনেক অভিজ্ঞতার পরে মাত্র শুধু সাহিত্যে এ রাজ্যের অপ্রস্ফুট কাকলি সঞ্চার করা সম্ভব হয়েছিল। বড় বড় শাস্ত্র বইতে অনেক উঁচু দরের কথা আছে কিন্তু তা' একটা সত্যসম্পর্কে জীবনে নিজের করে' নেওয়া বড় শক্ত কথা। তর্কে অনেক বড় কথা বলা চলে কিন্তু আর্টে জাতির বাস্তবিক হৃদয় কথা ধরা পড়ে। এজন্য ইউরোপকে, পাণ্ডিত্যের পুঞ্জীভূত জঞ্জাল ও দুর্ব্ব্যাখ্যার ভিতর দিয়ে না বুঝে' কাব্য ও চিত্রাদির ভিতর দিয়ে বুঝ্‌তে যাওয়াই ভাল; তা' রাষ্ট্রনীতির সঙ্গে সম্পর্ক না রেখেই অগ্রসর হয়েছে। এই অধ্যাত্মসম্পর্ক, এ যুগের মেটারলিঙ্কের জীবনে কিরূপে প্রথম ছায়াপাত করেছে তা' উল্লেখ করে' মিঃ সিমন্স বলেন—'সহজে তা' আসে নি; বিজ্ঞান যখন ফেল হয়ে' গেল, জড়বাদের দর্শন যখন অপ্রচুর হ'ল তখনই মাত্র তার বাজারদর উঠ্‌তে আরম্ভ করে। এতকাল তা'র ঠাঁই হয় নি।'[১] আর এক জায়গায় সিমন্স্ আধুনিক ইউরোপীয় সাহিত্য প্রসঙ্গে বলেন, 'অনেক কাল পর্য্যন্ত আত্মাকে চিন্তায় অনিদ্র ও অন্নহীন থাক্‌তে হয়; তারপরই জড়জগতের সম্পর্ক বিরূপিত করতে হয়—তবেই নূতন সাহিত্য জন্মে যা'তে দৃশ্যমান জগৎই একমাত্র সত্য হয় না এবং অরূপ জগৎও স্বপ্ন বলে' মনে হয় না'।[২]

রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের কাব্য সম্বন্ধে বিশেষ কথা হচ্ছে তা' ইউরোপের জীবন ও ইতিহাসের এমনি সময়ে এসে' পড়েছিল, যা'তে পশ্চিমের সাহিত্য ও জীবনের অনেক সমস্যার অনেকটা পরিপূর্ণ নিরাকরণ হ'তে পারে। কিন্তু যা' রবীন্দ্রনাথের মর্ম্মের বস্তু, ইউরোপীয় কবিদের তা' আপন করে, নেওয়া সম্ভব হবে কিনা বলা শক্ত। ইউরোপকে আঘাতে ছাড়া অন্য উপায়ে জাগ্রত করা শক্ত—

১ This gospel of which Maeterlinck is a *new* voice, has been quietly waiting until certain bankruptcies—the bankruptcies of science, of the positve philosophies should allow it full credit,'—A Symons

২ 'After the world has starved its soul long enough in contemplation and the rearrangement of material things comes the turn of the soul and with it comes······a literature in which the visible world is no longer a reality and *the unseen world no longer a dream.*

একটা বৈপরীত্যের সঙ্ঘর্ষ না হ'লে সহজে সেখানে চিত্তের অন্তঃপুর খোলেনা; আর্টিষ্টদের এবং কবিদের নিকট থেকে—রবীন্দ্রনাথের কাব্যের যদি একটা প্রবল প্রতিবাদ হ'ত তবে এ পরিবর্ত্তন ও চেতনা হয়ত সহজ হ'ত—তবে হয়ত ইউরোপের কাব্যে পূর্ব্বাঞ্চলের এই অধ্যাত্মবার্ত্তা গ্রথিত হয়ে' যেত। কিন্তু তেমন প্রতিবাদ হয়নি; [১] কাজেই এ ব্যাপারে কিছু সময়ের প্রয়োজন হবে মনে হয়। অথচ এরকম অধ্যাত্ম সম্পর্কও জীবন ও আর্টে একযুগে বহুবার ঘটে না।

হুইট্‌ম্যান, জনতা সম্পর্কে মহীয়ান যে সাহিত্যের ধ্যান করেছেন এবং টলষ্টয় বহুকে গ্রথিত করে' যে কাব্যমাল্য রচনার কল্পনা করেছেন তা'র ভিতরকার বিষবীজ হচ্ছে ব্যক্তি ও সমাজের একটা অলীক সম্পর্ক। এটা সামাজিক যুগই নয়; এজন্য সামাজিক কাব্য হ'তে পারে না এবং সমাজপ্রাণের রসও কোথাও আর্টে ক্ষরিত হচ্ছে না। এ যুগের আর্টকে টলষ্টয়ের মত ব্যক্তিতন্ত্র বলে' তিরস্কার করে' লাভ নেই। ব্যক্তির দিক্ থেকে আর্টে কতকটা অগ্রসর হওয়া যায়, তা' এ যুগ দেখিয়েছে। চিত্তের যে অবস্থায় সমাজের সহজ সম্পর্ক এসে' পড়ে রবীন্দ্রনাথের আর্টে তা' দেখতে পাওয়া যাবে। কবিবর য়িট্‌স শুধু কবিমাত্র নন—কাব্য ও আর্ট সম্বন্ধে আলোচনায় এ যুগের ইউরোপের প্রতিনিধিত্ব করতে পারে এরূপ সম্পদ্ য়িট্‌সের আছে। য়িট্‌স রবীন্দ্রনাথের কাব্য সম্বন্ধে দু'টি কথা বলেছেন যা' ডিমোক্রেটিক্ আর্ট সৃষ্টির যা'রা কাল্পনিক, তা'দের ভাল করে দেখ্‌তে হয়; এক জায়গায় য়িট্‌স বলেন, "একটা সমগ্র সভ্যতা, একটা বিরাট জনতার কথা কবির কল্পনায় গ্রথিত হয়ে' গেছে।" [২] আর এক জায়গায় বলেন, 'তা'তে আত্মচর্চ্চার শ্রেষ্ঠতম অবস্থা দেখতে পাওয়া যায় অথচ তা' যেন তৃণগুচ্ছ ও শষ্পাদির মত সাধারণ মাটিতে মঞ্জরিত হয়ে' উঠেছে মনে হয়।' [৩]

এরকমের সম্পর্ক, ইউরোপের চিত্তে জাগ্‌লে জনতার রসধারায় আবার কাব্য ও চিত্র পরিপূর্ণ হ'য়ে উঠ্‌বে। নচেৎ এ যুগে জনতার সম্পর্ক মরীচিকা। ইউরোপ ও আমেরিকা তা'র পেছনে ছুটে' ক্লান্ত হচ্ছে মাত্র।

১ দু' একটি কবিতার প্যারডি বা ব্যঙ্গ করা হয়েছে বলে শোনা যায়।

২ "A whole people, a whole civilization immeasurably strange to us seemed to have been taken up into this imagination."

৩ "The work of a supreme culture, they yet appear as much the growth of the common soil as the grass and the rushes."

ষষ্ঠ পরিচ্ছেদ

রূপলোকের স্বাধীনতা

আর্টের প্রগতি বার বার প্রতিহত হয়েছে প্রবর্ত্তকদের কঠোর আদেশে। রাজারা ফরমায়েস করেছেন রূপের ছন্দ—ধর্ম্ম-নেতাগণ বিধিনিষেধ দিতে কোনকালে কসুর করেননি। আবার রসিকরাও সৌন্দর্য্যরচনার ব্যাকরণ উপস্থিত করেছেন বার বার। কবি ও শিল্পীরা যায় কোন পথে? অথচ এ দুর্গম পথেও সৌন্দর্য্যের পুষ্পবৃষ্টি হয়েছে। যেখানে ধর্ম্ম নৈতিমূলক সেখানে পাদরীরা যেমন Nicean council of prelates—বিধান দিয়েছেন অতি কঠিনভাবে, কি করে যীশুর মূর্ত্তি আঁকতে হবে। শূলে চড়িয়ে শিল্পীকে ছবি আঁকার নির্দ্দেশ এর চেয়ে হয়ত ভাল ছিল। এ হ'ল ইউরোপের মধ্য যুগের কীর্ত্তি। আবার সমুত্থান যুগের ইন্দ্রিয় বাদ (Paganism) সব করেছে মাংসপেশীর লালিত্যের ব্যাপার এবং শিল্পকলা হয়েছে বাস্তবতার কাঠগড়ায় আবদ্ধ। সেকালের সভ্যতা এরকম কিছু চেয়েছে। ইউরোপ প্রমিথিয়সের মত চিরকাল ছিল বন্দী।

ভারতবর্ষে বিধান থাকলেও বিরাট ও বিভিন্ন মানব সভ্যতার ক্ষেত্র বলে তাতে মুক্তির অবকাশ প্রচুর ছিল এবং বৈচিত্র্যের অবশ্যম্ভাব্যতাও ছিল। কাব্যে এজন্য রসিকরা কবিকে স্বাধীনতা দেয় প্রচুর নিজের রস-ব্যঞ্জনা ক্ষেত্রে। রসরচনার উপর শাসনের জগদ্দল পাথর চাপিয়ে কাব্য শিল্পীকে মূর্চ্ছিত করার উৎসাহ এদেশে ছিল না।

রসতাত্ত্বিক আনন্দবর্দ্ধন নবম শতাব্দীতে ধ্বন্যালোকে বলেছেন :—

"অপারে কাব্য সংসারে কবিরেব প্রজাপতি
যথাস্মৈ রোচতে বিশ্বং তথৈব স প্রবর্ত্ততে।"

কাব্যজগৎ রচনার সমগ্র প্রভুত্ব কবির—কবির যেরূপ ভাল লাগে সেরূপেই সৃষ্টি করার অধিকার আছে। শুধু আনন্দবর্দ্ধন নয় অন্যান্য রসবিচারকগণেরও এরকম মত। মম্মট তাঁর কাব্য প্রকাশে বলেছেন নিয়তির সমগ্র নিয়মাদি কাব্যে খাটে না—কাব্যজগৎ আর কোন বাইরের তন্ত্র মানে না—কেবল আনন্দই এর প্রতিপাদ্য :—

"নিয়তি কৃত নিয়ম রহিতাং
হ্লাদৈক ময়ী মনন্য পরতন্ত্রাং…"। কাব্যপ্রকাশ

রূপ শিল্প রচনাক্ষেত্রেও এরকম স্বাধীনতার অবসর ভারতবর্ষ শিল্পীদের দান করেছে। এর সৌন্দর্য্য-রচনা ক্ষেত্রে এই স্বাচ্ছন্দ্য ও স্বাতন্ত্র্য কাকেও পীড়া দেয়নি। ইউরোপের মত এদেশ

কয়েকটা স্বাভাবিকতার দোহাই দিয়ে শিল্পীকে আড়ষ্ট করেনি এবং নিজেও ছটফট করেনি। এখানকার রসতাত্ত্বিকদের মতে কাব্যপাঠে বা কলাসম্ভোগে চতুর্বর্গ ফল প্রাপ্তি হয়। কাজেই এসব প্রত্যাখ্যান করা বুদ্ধিমানের কাজ নয়। সাহিত্যদর্পণকার বিশ্বনাথ বলেন :—

"চতুর্বর্গ ফলপ্রাপ্তি সুখাদল্পধিয়ামপি
কাব্যাচ···।" সাহিত্যদর্পণ।

অষ্টম শতাব্দীর ভামহ বলছেন :—

"ধর্ম্মার্থ কামমোক্ষে সু বৈচক্ষণ্যং কলাসু চ
করোতি কীর্ত্তিং প্রীতিং চ সাধুকাব্যনিষেবনং।"

শিল্পরচনাক্ষেত্রে বিষ্ণু ধর্ম্মোত্তরকার স্পষ্টই বলেছেন যে, সৌন্দর্য্যের প্রতিফলনক্ষেত্রে কোন রকম চরম বিধি দেওয়া সম্ভব হয়না। বহু শত বৎসরেও এর অসীম ছের ফের ও বিধিনিয়মকে লিপিবদ্ধ করা সম্ভব নয়। [তৃতীয় ভাগ, ৪৩ অধ্যায়]। দৃষ্ট ও অদৃষ্ট জগতের রচনায় শিল্পীদের স্বাভাবিক সৌন্দর্য্য সংস্কারকে শৃঙ্খলিত করতে ভারতবর্ষ উৎসাহিত হয়নি।

অপর দিকে ইউরোপে গ্রীক শিল্পে পলিক্লিটিসের বিধি, Nicean council of prelatesদের হুকুম, Lyseppensএর আইনকানুন, বৈজন্তীয় (Byzuntine) বিধি সংগ্রহ, Carvacciদের সমুত্থান যুগের ফরমায়েস শ্রেণী প্রভৃতির কঠোর বিধিবন্ধন পাশ্চাত্য রচনাকে বহুকাল প্রাণহীন করে রেখেছে। উনবিংশ শতাব্দীর প্রারম্ভে শিল্পী Constable বলেছিলেন, প্রকৃতিকে অনুকরণ করাই শিল্পের পরমার্থ —এ ক্ষেত্রে শিল্পীর কোন স্বাধীনতা সম্ভব নয়।

কাজেই দেখা যাচ্ছে ধারাবাহী কাব্য ও কলালোক উন্মুক্ত এবং স্বাধীনতার রসে রসোজ্জ্বল— প্রতিক্রিয়াশীল নেতিবাদী শিল্প সব সময় শিহরিত হচ্ছে। তা হলে কোন পথ প্রশস্ত ?

একথা মনে রাখতে হবে শক্তিকে বিকীরিত ও বাষ্পীভূত হ'তে না দিয়ে কোন সংযম ও শৃঙ্খলার ভিতর আহিত করতে পারলে তা' শতগুণ উপচিত হয়,—জড়বিজ্ঞানের কথা হ'লেও এ কথাটি অন্তর্বিজ্ঞান সম্বন্ধেও প্রয়োগ করা যায়। বয়লারে সঞ্চিত বাষ্পীয় শক্তি দুনিয়ায় যতটা কাজ করছে, তা' চা এর পেয়ালার উপর সঞ্চিত ধূসর রেখাপটল হ'তে উপলব্ধি হয় না। অধ্যাত্মজগতের সাধনায় মানুষ উচ্চতর তত্ত্বের অধিকারী হওয়ার জন্য কঠিনতম সংযম ও আত্মসংবরণ করতে ইতস্ততঃ করেনি। কাব্যে ও চিত্রে, সৌন্দর্য্যের রম্যজগতেও সাধনা ছাড়া কিছু কি হ'তে পেরেছে? কাব্যে ও কলায় যা' অতি সহজ ও সামান্য মনে হয়, তা'রই পেছনে অনেক সময় কঠিনতম আত্মসংগ্রহ ও সাধনার প্রয়োজন হয়েছে।

চোখে-দেখা জগতের বা বিশেষ স্থান ও কালের, বিশ্বনিরপেক্ষ স্বরূপ যা'রা এঁকেছে তা'রা ভেবে' এসেছে যে তা'রা আর্টের সমস্ত গতানুগতিক বন্ধন কাটিয়ে উঠেছে। জীবনে যেমন— তেমনি আর্টেও বাঁধন কাটবার উৎসাহ কোন কোন কালে কা'রও ভিতর প্রবল হয়ে' উঠে। অথচ

দেখা যায় একটা বাঁধন কাটতেই অনেক বাঁধন এসে' পড়ে। ইউরোপীয় আর্ট, এযুগে সকল রকম অতীতের সম্পর্ক ছেড়ে' ভেবেছিল যে তা' খুবই মুক্ত ও স্বাধীন রাজপথে হয় ত এসেছে। কিন্তু পরে দেখা গেল, পথে না এসে তা' মাঠে এসে' পড়েছে। তারপর যখন তা' দু' একজন ভাবুকের ভিতর দিয়ে পথে আস্‌বার চেষ্টা করেছে, তখন হারাণ সম্পত্তি খুঁজে' না পেয়ে' পুরাণ পুঁজি থেকে পাথেয়ের নানা কাল্পনিক সংগ্রহে নিজের কমণ্ডলু পূরণ করতে হয়েছে। এ রকমের অনেক উদাহরণ দেওয়া যায়।

এটা জীবনে ও সাহিত্যে চিরন্তন ভাঙা ও গড়ার পুরাণ কথা ঠিক নয়। ইউরোপের সাহিত্যের নানা সন্ধিস্থলে, যা'কে ক্লাসিক্যাল বা রাজসিক অবস্থা বলা হয় তা'র সঙ্গে রোমান্টিক আর্টের বিরোধ ঘটেছে। এ কলহ ও কতকটা পুরাতন ও নূতনের বিরোধ হ'তে হয়েছে। এ রকম বিরোধও ইউরোপের মজ্জাগত। যা' মার্জ্জিত, বিশুদ্ধ, যা' পরিমাণ রক্ষা করে' অনেকটা স্থিতির কাজ করে স্যাঁত্‌ বোভের মতে তা' হচ্ছে ক্লাসিক। স্তাঁদালের মতে আর্ট মাত্রই গোড়াকার অবস্থায়, নূতনত্বের জাঁকালতায় রোমান্টিক থাকে। স্তাঁদাল সংক্ষেপে বলেছেন, প্রাচীনেরা যা'তে আমোদ পেয়েছে—তা' হচ্ছে ক্লাসিক, আর নূতনেরা যা'তে পাচ্ছে তা' হচ্ছে রোমান্টিক।[১] অর্থাৎ পুরাতন ও নূতনে ইউরোপের সেই অনিবার্য্য বিবাদ ও সঙ্ঘর্ষের এও একটা নমুনা। স্যাঁত্‌ বোভে যা'কে এক একটা যুগের এক একটা ধারা বা পদ্ধতি, নিয়ম বা শৃঙ্খলাকে অনুসরণ করা বলেছেন, স্তাঁদাল তা'কে সঙ্কীর্ণ গতানুগতিক, লঘুগর্ব্বস্ফীত ও জীবনস্পর্শহীন জঞ্জাল বলে মনে করেছেন।

কথা হচ্ছে কলালীলায় যখনই কোন যুগ ইউরোপে একটা নূতন গতি ও দিক্‌ দিতে চেয়েছে, তখনই তা' প্রাচীনকে ধিক্কার দেওয়ার প্রলোভন সম্বরণ করতে পারেনি। ভারতবর্ষের নূতন নূতন দার্শনিকেরা যেমন পুরাকালে কোন তত্ত্ব উদ্ঘাটন ও প্রতিষ্ঠা করার আরম্ভে শঙ্করকে খণ্ডন না করে' স্থির হ'তে পারতনা তেমনি ইউরোপে প্রতিপদক্ষেপে এইরূপ পূর্ব্বপক্ষের মতামতকে ব্যঙ্গ না করে' কোন শিল্পী অগ্রসর হয়নি। কিন্তু ভারতে ছিল বেদের দোহাই—ইউরোপে এরকম কোন দোহাই দেখা যায় না। সাহিত্যে কোন বিশিষ্ট যুগের বাক্‌যোজনপদ্ধতি বা প্রকাশধর্ম্ম—যা'কে ষ্টাইল' বলা হয়ে' থাকে—এজন্য পরবর্ত্তী যুগ স্বীকার করতে চায়নি, কারণ যুগধর্ম্মের দোহাইও সামান্য নয়। এটা ইউরোপের একটা মজ্জাগত শোণিতবাহী বিশেষত্ব। এ যুগেও কোন আলোচক উনবিংশ শতাব্দীর একটা বিশেষত্বের দোহাই দিয়ে বলেছেন, "কোন বিশিষ্ট রীতি যদি মানুষের চিত্তেরই প্রতিরূপ হয়, তবে যুগও হচ্ছে তা'ই। দেখ্‌তে পাওয়া যাবে উনবিংশ শতাব্দীরও একটা প্রকাশ-

১ "Romanticism is the art of preserving to people the literary works which in the actual state of their habits and beliefs are capable of giving them the geatest possible pleasure; classicism on the contrary aims at presenting them with that which gave the greatest possible pleasure to their grandfathers." Stendahl.

ধর্ম্ম হয়েছিল—যা' রাণী য়্যানের বা এলিজাবেথীয় যুগের কৃত্রিম অনুকরণে জাগ্রত ব্যাপার হ'তে আলাদা জিনিষ। এ রকম অনুকরণেই ভাব ও রূপ দু'ই খর্ব্ব হয়ে' যায়।" অথচ এ রকম অনুকরণের মানেই হচ্ছে বর্ত্তমানের ভিতর—যা'কে ব্লেক্ 'অতীতের দ্রাক্ষা-মদিরা' বলেছেন তা'ই সঞ্চার করা। এ জন্যই আলোচককে আবার বল্'তে হয়েছে, 'এ মিশ্রণপদ্ধতিকে সব জায়গা ও যুগ থেকে ভাল জিনিষ গ্রহণ করতে হবে। কারণ বিষয়ের বৈচিত্র্য রক্ষা করা যেমন দরকার, তেমনি বিধির সৌন্দর্য্যও রক্ষা করতে হবে'।[১]

এই কলহ ও মতদ্বৈধে এই কৌতুককর ব্যাপারটি প্রায় ঘট্‌ছে যে যা'রা যে দোহাই দিয়েই ভাঙ্গুক না কেন—তা'রা এটুকু ভেবে আনন্দিত হচ্ছে যে বড় রকমের কয়েদ থেকেই বেরিয়ে আসা গেল। এজন্য যা'রা সৃষ্টিকে—নগ্ন সৃষ্টিকে আর্টে উন্মুক্ত করতে হ'বে—এই আনন্দে উচ্ছ্বসিত হয়েছে তা'রা ভেবেছিল এতদিনে যত প্রথা ও পদ্ধতির ল্যাঠা চুকে' গেল। অথচ বস্তুকে পরমার্থ করলে বন্ধন দৃঢ়তর হয়—ভাবকে শরশয্যায় আশ্রয় নিতে হয়। অতীত, ভবিষ্যৎ এবং জাগ্রত বর্ত্তমানের অজস্র সৌন্দর্য্যের উদ্বেলিত রসধারাকে ব্যক্ত করা যায় কি করে'? মানবচিত্তের গভীর আকাঙ্ক্ষা ও অঘটনঘটনপটিয়সী সৃজনশক্তির লীলা সম্ভব হয় কি করে'? অনাদ্যন্ত কালের ছায়াময়ী বার্ত্তাকে মুখর করবার উপায়, ইন্দ্রিয় তান্ত্রিক আর্টে কোথায়?

কথাটি যদি ঠিক হয় তবে বলতে হয়, যে আর্টে এ সমস্ত অন্তর্নিহিত ভাবাকুলতার স্বপ্নকে বিকশিত করার রাজপথ নির্দ্দিষ্ট হয়ে' গেছে এবং তা'তে জাতিচিত্তকে সঞ্চারিত করে' সীমা ও অসীমের সম্পর্ককে তুল্যভাবে জাগ্রত করতে সমর্থ হয়েছে—সে শিল্পের সেই সুবিন্যস্ত বৈদ্যুতিক তারপথে, ভাবের বিদ্যুৎস্পন্দন ও ইঙ্গিত চালনই ভাল; কারণ সে ইঙ্গিতের কোড্ বা মানে জানা আছে এবং তা' পুরাণ হলেও প্রাণের সম্পর্কে অহরহ জীবন্ত ও জাগ্রত হয়ে' উঠেছে।

বল্‌তে গেলে আর্টের শুধু এই অবস্থাকেই মুক্ত ও স্বাধীন বলা যায়; কারণ উপস্থিতের শৃঙ্খলে তা' অর্গলিত হয় না—ইন্দ্রিয়ের বেষ্টনীর মাঝে তা'কে বন্দীর মত এ অবস্থায় থাকতে হয় না। তা'তে কল্পনা, বস্তুপরিধির লৌহদুর্গকে ধূলিসাৎ করতে পারে এবং তা'কে সাময়িক রুচির চঞ্চল ও ক্ষণিক হিল্লোল, তীব্র মাদকতার-জালে বিশিষ্ট গভীর ভিতর নিহিত করে' দুনিয়ার সমস্ত সম্পর্ক হ'তে বিচ্যুত করতে পারে না। এ শ্রেণীর আর্টের প্রবাহ অস্থির ও অনিশ্চিত নয়—পার্ব্বত্য প্রপাতের মত, বা বৈশাখী ঝড়ের মত তা অনেক জায়গায় রুক্ষ ও শিথিল সম্ভারের সঙ্গে লোক হ'তে লোকান্তরে ছুটে' এসেছে এবং হয়ত যুগ হ'তে যুগান্তরে ছুটে' যাবে।

এ ঠিক প্রথাপন্থী ক্লাসিক কলা নয়—কারণ ইউরোপের কোন ক্লাসিক আর্টের এতটা সংগৃহীত

১ "The legitimate contention······against the stupidity *which is dead to the substance and the vulgarity which is dead to form.*"

শক্তি কখনও হয়নি য'াতে করে' পরবর্ত্তী কালের আর্টকে সহজে তা' মাতৃক্রোড়ের মত ধারণ করতে পেরেছে। অথচ প্রাচ্য ধারাবাহী শিল্প নূতন জীবন সংস্পর্শে উপচিত হয়েছে, দুর্ব্বল হয়নি; জাতির হৃদয়ে একটা বিশিষ্ট প্রেমসম্পর্ক সৃষ্টি করেছে বলে' তা' ভাবের চিরনবীন পিতৃত্বের অধিকারী হয়েছে। সন্তান তা'র স্নেহ সীমায় পরিপুষ্ট হয়ে' সন্তপ্ত অশ্রু ধারায় অন্তস্তলে বিদ্রোহের বীজকে সযত্নে পুষ্ট করেনি; এমন অধিকার পেয়েছে যে সে ভেদের কোন কথাকে মনে স্থান দিতে পারেনি।

হয়ত তা'তে ব্যক্তিজীবন ততটা উগ্র ও তীক্ষ্ণ হয়নি, প্রতিযুগের কলায় তেমন উন্মাদনা দেখা যায়নি। কিন্তু তা'ও কি সব সময়ের পক্ষে ঠিক বলা যেতে পারে? ভারতের অনেক ভাববিপ্লব, ভারতের সীমা ছাড়িয়ে গেছে অথচ তা' চঞ্চল, অনির্দ্দিষ্ট মত্ততায় নয়, গভীর বিধিনিয়ন্ত্রিত সংযমের ভিতর দিয়ে। জাপান ও চীন সম্বন্ধেও এ রকমের মন্তব্য করা যেতে পারে—যদিও এ সব দেশের প্রাণবস্তু ও আরাধ্য ব্যাপার এক রকমের বা এক শ্রেণীর নয়—ওকাকুরা যাই বলুন না কেন।

আর্টে যদি বাস্তবিক কোন মুক্তি চাইতে হয় তবে তা' দেশ ও কালের বন্ধনী থেকে মুক্তি, তা' ব্যক্তিচক্রবালের সঙ্কীর্ণ আকাশখণ্ড থেকে ছুটি নেওয়া। অথচ এ রকমের মুক্তি ও স্বাধীনতা গভীর ও ব্যাপক বলে' এ অধিকারের জন্য সংযমকে নিবিড় করতে হয়। কারণ আনন্দ উপভোগের মূলে যেমন স্থিরতা ও একাগ্রতা প্রয়োজন, শিল্পসাধনাতেও তেমনি আত্মসংগ্রহ ও সংযম দরকার। সকল রকমের আর্টের ভিতরই চিত্তের অনেক নিঃশব্দ আত্মপরীক্ষার দরকার হয় তবেই তা' কষিত কাঞ্চনের শ্রী পায়। সাহিত্য ও শিল্পে—সব জায়গায়—যা' কিছু রম্য দেখতে পাওয়া যায়, তা' প্রতিপদে মনন ও সাধনার অপেক্ষা করেছে; এবং কোন কোন শিল্পে এই মনন ও সাধনা একের মধ্যে পর্য্যাপ্ত হয়নি—তা' বহুর মধ্যে অধিষ্ঠিত হয়ে' হয়ত বহুকাল পরে সফল হয়েছে এবং স্থিরতর সৌন্দর্য্যকে ধ্যান করে' শিল্পের দেশকালজয় ও বিশ্বভোগ্যত্বের কামনা করেছে। ভারতের কাব্যে, চিত্রে ও ভাস্কর্য্যে এক একটা মূর্ত্তি কল্পনা করতে বহু শতাব্দী ও বহুশত বৎসরের প্রয়োজন হয়েছে;—"The result of the earnest thinking of thousands of minds over many centuries."

যে সব আর্টে স্বরূপতঃ বন্ধন বেশী, সে সবের ভিতর বিস্তৃতির শক্তি ও ব্যাপ্তির বেগ অধিক সঞ্চিত আছে দেখতে পাওয়া যায়। সঙ্গীত প্রতিমূর্চ্ছনায় ও তরঙ্গিত ক্রমাবর্ত্তের প্রতি সন্ধি ও চারুচক্রে পরিমাণ রক্ষা করে' নিয়মবিধিতে অগ্রসর হয় বলে' তা'তে মাধুর্য্য বাড়ে, নির্দ্দেশ সুতীক্ষ্ণ ও দূরগামী হয়। চিত্রে আয়োজন ও উপকরণের প্রযোগে প্রতিপদে সঙ্গতি রক্ষা করতে হয় এবং তা' যে পরিমাণে যে কলায় বেশী, সে কলা তেমনি ব্যাপকত্ব ও গভীরতার দাবী করতে পারে দেখতে পাওয়া যায়। কাজেই দেখা যাচ্ছে যাকে মুক্তি বলা হচ্ছে তা' বন্ধনের পর্য্যঙ্কেই আহিত হয়েছে। প্রত্যেক বন্ধন ও শৃঙ্খলের আবর্ত্ত থেকেই গভীরতর সৌন্দর্য্যের বিকাশ সম্ভব হয়,—এবং তা' ব্যাপক ও মুক্ত হয়ে' চিত্তের পরিধি বাড়ায়।

উদ্যানে

এডুয়ার্ড মানে

বাঁধ্‌বার উদ্যমও মানুষের সামান্য নয়। যত কিছু ভাব ও বস্তু আছে সব কিছুকে দর্শন ও বিজ্ঞান, নিয়মে বেঁধে ঐক্য দিতে চেষ্টা করেছে। সৃষ্টির বুকে কোন জিনিষকেই অসংলগ্ন হয়ে' থাক্‌তে দেওয়া হয় নি। ক্রমশঃ বাঁধন এতটা বেশী হয়ে' পড়েছিল—যে র‍্যাণুভিয়েকে (Renouvier) ব'ল্‌তে হয় দুনিয়াকে বেঁধে আড়ষ্ট কর্‌'বার চেষ্টা বৃথা—কার্য্যকারণের শৃঙ্খলার ভিতর দিয়ে ভবিষ্যৎ সম্বন্ধে ভবিষ্যবাণী কর্‌বার কা'রও যো' নেই। জড়জগৎ ও অধ্যাত্মজগতের ভিতর মুক্তির পথ প্রচুর। ইচ্ছাশক্তির স্বাধীন কর্তৃত্ববাদ সে পথ অনেক চেষ্টা করে' আবিষ্কার করেছে। জ্ঞানরাজ্যে যারা বাঁধ্‌বার উদ্যোগী ও নিয়মের উপাসক তারা এজন্য ইচ্ছাশক্তির স্বাধীনতা স্বীকার করতে ইচ্ছুক হয়নি।

কল্পনারাজ্যের শৃঙ্খলা মত্ততাও অপরিণত অবস্থার পাশ কেটে' মধ্যপথে চলেছে। যেখানে তা' সম্ভব হয় নি সেখানে রসসন্ধানে ব্যর্থ হয়ে' ফিরে' আস্‌তে হয়েছে। সৌন্দর্য্যজ্ঞান যেখানে হৃদয় থেকে হৃদয়ান্তরে ধারাবাহী হয়ে' সেতু রচনা করেছে সেখানে এ সুবিধাটুকু পাওয়া গেছে যে বিধি ও নিয়মবন্ধনের ভিতর মার্জ্জিত ও শ্রেষ্ঠ সব কিছুই স্থান পেয়ে গেছে—সে জন্য বেশী ঘোরাঘুরি করতে হয় নি। এইরূপে সৌন্দর্য্যরাজ্যের সর্ব্বোচ্চ গিরিশৃঙ্গগুলি শিল্পীর চিত্তে স্থান পেয়ে' এসেছে। এগুলি ক্রমশঃ বিধিবদ্ধ হয়ে' শিল্পীর পক্ষে প্রামাণ্য হয়ে' গেছে। শিল্পীরা যে অনুগ্রহ বা কৃপা করে' এ সব মেনে' চলেছে তা' মোটেই নয়। সৌন্দর্য্যের প্রলোভনেই তা'রা নতশিরে এ সব স্বীকার করেছে। প্রাচীন বলে' তা'রা এ সব গ্রহণ করেনি এবং যক্ষের দুষ্প্রাপ্য ধন বলে' ও এ সবে আকৃষ্ট হয়নি, গুরুর বচন বলেও পরোক্ষে ভ্রূকুটি করে' এ সব বোঝা মাথায় নেয়নি। শ্রেষ্ঠ কলার সঞ্চিত সৌন্দর্য্যের মন্ত্রশক্তি এ সমস্ত বিধিতে আছে বলে'ই তা'রা সব শিরোধার্য্য করেছে।

বল্‌'তে গেলে যে শিল্পকলা সেন্ট্ সোফিয়ার গির্জ্জা রচনা করেছে, যা' পার্থিননের মন্দিরস্বপ্নকে হিমশুভ্র মর্ম্মরে গ্রথিত করেছে, আলহাম্ব্রার আনন্দ ও বরভূধরের ঐশ্বর্য্য যা'তে সম্ভব হয়েছে, চৈনিক ও জাপানী শিল্পের রম্য ইন্দ্রলোক যে রকমের ধারাবাহী কলা থেকে সম্ভব হয়েছে, তা'রই নিয়মবিধি ও শৃঙ্খলাসূত্র গ্রহণ করায় কিছু অগৌরব আছে—এ রকম কল্পনা কেউ করেনি। শিল্পীরা একটা কিছু নির্দ্দেশ, একটা কিছু আশ্রয়, এ সবের ভিতর খুঁজেছে ও পেয়েছে।

ইতিহাসে সমস্ত উচ্চ শ্রেণীর আর্টেই সূত্র বিধান ও সংগ্রহের কথা দেখ্‌তে পাওয়া যায়। গ্রীসের পলিক্লিটসের বিধান (Canon of Polycleites) সহজেই ইউরোপে প্রসিদ্ধি লাভ করেছে। পলিক্লিটসের তৈরী বিখ্যাত মূর্ত্তি দিয়াডুমিনো ও দরিফরো এই বিধানের প্রতিভূ হয়ে' আছে। লিব্‌কে বলেন, পলিক্লিটসের জ্ঞান এত বেশী ছিল এবং ধারণাদি এত তীক্ষ্ণ ও সুস্পষ্ট ছিল যে তা'র একটা সর্ব্বজনপ্রশংসিত তৈরী মূর্ত্তিকেই 'ক্যানন' বা 'বিধি' নাম দেওয়া হয়; কারণ তা'তে যৌবন-শ্রী এমন সফলভাবে পরিস্ফুট করা হয়েছিল যে সে' মূর্ত্তিটি চিরকালের জন্য মূর্ত্তিশিল্পে প্রামাণ্য হয়ে'

গিয়েছিল। মানব দেহের পরিমাণ ও পরিমাপ সম্বন্ধেও পলিক্লিটস্ একখানা গ্রন্থ রচনা করেন।[১] পূর্ব্বাঞ্চলের শিল্পশাস্ত্রাদির কথাও এই প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছি।

দেখা যাচ্ছে শিল্প সাধনার চরম অবস্থায় যা' কিছু শ্রেষ্ঠ সম্পদ্ পাওয়া গেছে—নিয়মবিধি তা'রই প্রতিফলক মাত্র, তা'রই যোগকেন্দ্র—অপরাধী বা অভিশপ্তের কঠিন শৃঙ্খল তা' নয়। রসজ্ঞের কাছে মননের স্বাধীনতার মানে হচ্ছে শুধু সৌন্দর্য্যকে স্মরণ ও স্বীকার করে' অগ্রসর হওয়া, তা'কে ত্যাগ করা নয়।

ইউরোপের ইতিহাসে এই শ্রেণীর আর একখানি বই হচ্ছে বাইজেন্টাইন ম্যানুয়াল।[২] শুধু চিত্র ও ভাস্কর্য্য সম্বন্ধে নয় কাব্য সম্বন্ধেও এই রকমের নানা বিধান ইতিহাসে সুপরিচিত হয়েছে। কাব্যেও নিয়মবিধি নানা রকমে কাব্যকলাকে পরিচ্ছিন্ন করে' পথ নির্দ্দেশ করেছে। এরিষ্টটলের নাম এজন্য অমর হয়ে' গেছে। গ্রীক আর্টের কাব্যের বিধান এবং সংস্কৃত সাহিত্যের সাহিত্য-দর্পণকারাদির কাব্যের বিধানের সঙ্গে, কবিরা ঝগড়া করার প্রয়োজন অনুভব করেনি। সব জায়গায় দেখ্‌তে পাওয়া যায়, অসন্তোষের মূলে একটা দুর্ব্বলতা থাকে। একটা কিছু অপ্রচুর হওয়ার মানে হচ্ছে তা'র ভিতর দিয়ে প্রকাশের ক্ষমতা না থাকা। এজন্য দেখ্‌তে পাওয়া যায় যে দেশ যতটা মুক্তি চায়—ইতিহাসের ব্রাহ্মমুহূর্ত্তগুলিতে সে দেশ নিজকে বন্ধন করেই তা' পেয়েছে—বন্ধন ছিঁড়ে পায়নি। নিয়ম মানেই হচ্ছে কোন বিরোধের একটা সামাঞ্জস্য ও সমানভূমি—বন্ধন অর্থ-ই হচ্ছে বিপরীতের ভিতর একটা স্থিতি ও মিলনের অবস্থা।

সমস্ত বাঁধন কেটে' দুনিয়াকে ও চিত্তকে টুক্‌রো টুক্‌রো করে' দিক্‌বিদিকে ছুটিয়ে দেওয়ার অলীক কল্পনা চলে—কিন্তু কাজে তা' পরিণত করতে গেলে ঠিক বিপরীত কাণ্ড হয়ে' পড়ে। এই জন্যই এযুগের পক্ষে শিকল কাটার মানে হয়ে' দাঁড়িয়েছিল বস্তুবাদ; এবং বস্তুবাদের মানে হয়েছিল হৃদয়নিরপেক্ষ অনুভূতিকে (Sensations) উপস্থাপিত করা এবং যথাসম্ভব আস্ত জিনিষকে দাঁড় করান। তা' যদি ঠিক হ'ত তা' হ'লে নারীমূর্ত্তি রচনায় মোমের মূর্ত্তিকে ঠিক রকমের রঙ দিয়ে, কাঁচের চোখ দিয়ে, নকল দাঁত দিয়ে, ভাল পরচুলা দিয়ে এবং সম্ভব হ'লে যা'র ছবি আঁকা হচ্ছে তারই একটা পরিচ্ছদ দিয়ে যা' রচনা করা যেত তাই শ্রেষ্ঠ হ'ত। কিন্তু তা' হ'লেও রূপক ও

১ "So great was his knowledge, so acute and clear his conceptions that the name of the 'canon' was given to one of his most admired works because in it the *rules of normal youthful beauty seemed established once for all*, while at the same time he explained them in a treatise upon the proportions of human form."—Lubke.

২ "The earliest mention of a manual for painters occurs in the words of S. Gregory of Tours who speaks of such a manual being used in Auvergne in the year 423. It grew by the addition of artists.' notes until by modern times it became a huge mass of directions known as the Byzantine manual."—H. Jenner.

সিম্বলের দোহাই থেকে বাঁচা যায় না; কারণ এসবও রূপক। সমস্ত আর্টের মূল যে উদ্দীপনা এবং অনুকরণ নয় তা' সহজেই বোঝা যায়।

কাজেই দেখা যাচ্ছে পূর্ব্ববর্ত্তীদের সম্পর্ক ছাড়লেই যে স্বাধীন হওয়া যায় তা' নয়। জীবনে ও কলায় স্বাধীনতার মানে, ইতিহাসের কোন সন্ধিস্থলে পূর্ব্বপক্ষের প্রতিবাদ মাত্র নয়। আর্টের ইতিহাসে অতীত ও বর্ত্তমানের বিরোধও এখানে। এযুগের নিগড় ভাঙা অবস্থাতেও আর্টের স্কুলের বিধান ও বিধিসংগ্রহ, কলার শিক্ষাগ্রন্থ স্তূপাকার হয়ে' গেছে। ঐ সব কষ্‌লি ত' কিছুতেই মানুষকে ছাড়ছেনা। কাব্য ও কবিতার নূতন সংহিতাসংগ্রহেও আজকালকার লাইব্রেরীর মঞ্চ চারিদিকে ভারাক্রান্ত হয়ে' উঠ্‌ছে।

এযুগেও উচ্চতর আকাঙ্ক্ষা ও অনুধ্যান কঠিনতর শৃঙ্খলার ভিতর দিয়ে অগ্রসর হচ্ছে; অথচ তা স্বীকৃত হচ্ছে না বলে' অশ্রদ্ধার যুগে ক্রমশঃ উপচিত ও প্রামাণ্য হয়ে' উঠ্‌তে পারছে না। কিন্তু তা' বলে' কোন সংযম ও ভাবসূত্র মানা হবেনা একথা যেমন নীতিবিদ্ ও সাধক বলেনা, তেমনি আর্টিষ্ট এবং কবিরাও বল্‌তে পারে না। বার্ণার্ডশকে ব্রিঁয়ার নাটক ব্যাখ্যা করতে গিয়েও সফক্লিসের দোহাই দিতে হয়েছে এবং ভিতরে একটু অসংলগ্নতা আছে বলেই বার্ণার্ডশয়ের ভূমিকা দৈর্ঘ্যে অনেক বইকেও পরাজিত করেছে। মোটকথা কাব্যে ও রম্যশিল্পে এ রকমের নাস্তিকতার স্থান নেই—যতই তর্ক করা যা'ক্ না কেন।

আর্টের সমস্ত বিধি ভেঙেছে বলে' যে বস্তুবাদীরা বড়াই করেছে তা'দের মত নিজেকে কেউ কোন যুগে আরব্যোপন্যাসের দৈত্যের মত কুম্ভে পূরে' বিপ্রলব্ধ হয়নি।

Herediaর সনেটে [১] form-প্রধান সাহিত্য যেমন শেষ নিঃশ্বাস ত্যাগ করে, পৌয়াতিলিঠ্‌দের চরম সৃষ্টিতে বস্তুবাদও তেমনি নির্ব্বাণ লাভ করে। মানুষের মনের দিক্‌টাকে দেহেরই মত সীমাবদ্ধ ও সংহরণ করে' যে আর্ট অগ্রসর হবে—তা' অপর্য্যাপ্ত হয়ে' উঠ্‌বে। কাব্যে, চিত্রে ও সঙ্গীতে উচ্চতর বস্তুবাদ প্রয়োজন—যা' মানুষের মনের অপ্রতিহত বিস্তৃতিকে কলাপীর মত নানা বর্ণ ও রস-প্রাচুর্য্যে ধারণ করবে। তা' না' হ'লে জীবন ও আর্ট শুষ্ক ও জর্জ্জরিত হয়ে' যাবে।

সৌন্দর্য্য অনুধ্যান করতে হ'লে আত্মার যে স্বাধীনতা প্রয়োজন সংস্কার ও ইন্দ্রিয় তার মূল; কিন্তু তা'র মানে এ নয় যে সৃষ্টি ও কল্পনার কোন ধারাকে গ্রহণ করতে হ'বে না। বায়বীয় ভাবকে—যদি তা' বলা সম্ভব হয়—শরীর দিতে হয়, আকারে প্রতিষ্ঠিত করতে হয়, চিত্রে বর্ণবিক্ষেপ ও রেখা সঞ্চারের নৈপুণ্যের ভিতরই তা' নিবিষ্ট করতে হয়; কাব্যে বিচিত্র ছন্দ ও অনুকূল ঝঙ্কারে সে ভাবের প্রাণপ্রতিষ্ঠা করতে হয়। রম্যকলার নানা বিভাগে ভাবকে এক একটা বিশেষ আকার দিতে হয়। প্রত্যেক আর্টেরই সীমা ও পরিধি আছে যা' হিসাব করে চল্'তে হয়।

১ দ্বিতীয় ভাগে আলোচিত হয়েছে।

অনেক বন্ধন আছে যা' বাধা হয়ে' দাঁড়ায়—যা'কে মানবত্বের ক্রমিক বিস্তৃতি ও ব্যাপ্তির সঙ্গে সঙ্গে ক্রমশঃ অতিক্রম করা যায় না ; যা' মানবের পরিণাম, বিশ্ব ও আত্মার সহিত মানবের সম্পর্ককে হিসাব করে' রচিত হয়নি—কাজেই যা' শেষের কোন অবস্থায় অপ্রচুর হয়ে' পড়ে। এযুগের অনুকরণাত্মক কলার ভিতর এরূপ সম্প্রসারণের কোন পথ খুঁজে পাওয়া যায় না। অথচ বল্‌তে গেলে, তা' কি বস্তুর কোন বস্তুগত চিত্রকেও—যদি তা' সম্ভব হয়—ক্যান্‌ভাসে সফল ভাবে নিক্ষেপ করতে পেরেছে ? তা' সম্ভব হয়নি, কারণ চিত্ত-নিরপেক্ষ কোন বস্তুর সঙ্গে মানুষের সামাজিকতা হ'তে পারে না। রঙীন ফটোগ্রাফী আর কিছুদূর অগ্রসর হ'লে হয় ত তা' সম্ভব করে' তুলবে।

দশটি ক্যামেরা দিয়ে একটা জিনিষের যদি দশটি ছায়াচিত্র তোলা হয় তবে আলোর তীক্ষ্ণতা ও রাসায়নিক উপচারের সাম্য থাক্‌লে দশটি ছবি হয়ত এরকম হয়ে' উঠ্‌বে। কিন্তু দশটি শিল্পীকে একই জিনিষের ছবি আঁক্‌তে দিলে তা' দশ রকমের হয়ে' পড়্‌বে। বস্তুধর্ম্ম জিনিষটা বাইরের জিনিষই নয়। আধুনিক যুগে Benedetto Croceও বলেছেন সৌন্দর্য্য ব্যাপার মনেরই জিনিষ—তা'কে বিপরীত দিক্ থেকে বুঝ্‌তে গেলে সৌন্দর্য্যেরই রসভঙ্গ হয়। মোপাসাঁ "Pierre et Jean" এর ভূমিকায় বলেছেন "বস্তুকে বাইরের জিনিষ বলে' প্রত্যয় করা কি রকম ছেলেমানুষি ব্যাপার ! কারণ আমরা নিজেদের চিন্তা ও ইন্দ্রিয়ের মধ্যেই তা'কে নিয়ে ঘুরছি। আমাদের চোখ, প্রত্যেকটিই প্রত্যেকের স্বতন্ত্র—একজনের যে রকম, অন্যের তা' নয়—এবং তা'তে করে' পৃথিবীতে যত লোক আছে—একই জিনিষ সম্বন্ধে তত রকমের সত্যপ্রতীতি জন্মাচ্ছে বল্‌তে হয়। আমাদের প্রত্যেকেরই মন, ইন্দ্রিয় থেকে এসব গ্রহণ করে' নানা ভাবে বিশ্লেষ ও বিচার করে। প্রত্যেকেই এইরূপ এক একটা মায়াজগৎ রচনা করে। শিল্পীদের এই মায়াকে যথাযথভাবে উপস্থিত করাই কাজ"।

অবশ্য প্রতিযুগেই মানুষের ভিতর কিছু সমান ধর্ম্ম থাকে—একটা সাধারণ মঞ্চের উপর সকলকেই দাঁড়াতে হয়—তা' না হ'লে সমস্ত বলাই হেঁয়ালি হয়, জীবনও হেঁয়ালি হয়ে' পড়ে। এই সাধারণ মঞ্চ সম্ভব হয়েছে বলেই ভাবের আদানপ্রদান চল্‌ছে। স্বীকার করতে হয় প্রত্যেকেই নানা অবস্থায় এই মঞ্চকে অতিক্রম করে' থাকে অথচ তা' প্রকাশ করতে হ'লে এই মঞ্চ থেকেই করতে হয়। বস্তুর এই সামাজিক স্বরূপের বন্ধনই বড় গুরুতর। এজন্য আবশ্যক হ'লে শিল্পী প্রথম নিজে তা' অতিক্রম করে' অগ্রসর হয় এবং পরে সম্ভব হ'লে নিজের প্রতিভায় সমগ্র জাতিকে সেই উচ্চতর পাদপীঠে উন্নীত ও প্রতিষ্ঠিত করে। এ হিসাবে, মানুষকে নূতন শৃঙ্খলার ভিতর (Valuation)—নূতন বন্ধনের ভিতরই অগ্রসর হ'তে হয়—শৃঙ্খলাহীনতার পথে নয়। পুরাণ বন্ধন যখন শিথিল হয়ে' আসে, তখন মানুষ ভূমার উচ্চতর স্পর্শের জন্য—সৌন্দর্য্যের নূতন রম্যবন্ধন প্রতিষ্ঠা করে' কাব্য ও কলার ভিতর দিয়ে অগ্রসর হয়। যে পথে যেতে হয়, সে পথের সীমাকে ত' স্বীকার করতে হয় ! অনেক সময় সে পথকে ইচ্ছা করে' কেটে' পরিচ্ছিন্ন করে' তৈরী করতে হয়—এবং তারপর সে বাঁধা

রাস্তা দিয়েই চল্‌তে হয়। এক একটা যুগে এক একটা ভাবের উচ্চতর স্তর—কখনও বা নিম্নস্তরও বলা যায়—সৃষ্ট হয়ে' যায়; সমস্ত জাতি' জ্ঞানের হোক্, প্রেমের হোক্, কর্ম্মের হোক্—যে কোন পথে তা'তে এসে' দাঁড়ায়। তারপর আবার নূতন পথ খুঁজ্‌তে (Reconnaissance) অগ্রদূতেরা চলে' যায়।

আর্ট এইরূপেই সমগ্র জাতিকে মহৎ করে ও এক করে। সমস্ত গ্রীক জাতির চিত্তগতি গ্রীক কলার ভিতর দিয়ে' একটা সাধারণ সৌন্দর্য্যসঙ্গমের রম্যপীঠে উন্নীত হয়েছিল। শুধু তা'ই নয়, গ্রীক্ কলার সংস্পর্শে যা'রা এসেছিল তা'রাও গভীরভাবে রূপান্তরিত হয়ে' গিয়েছিল। গ্রীক্ শিল্পের পৌরাণিক রচনা—ফিডিয়াস, পলিক্লিটস, প্রাক্সিটেলিস প্রভৃতির সুকুমার শিল্পই হোক্ কিম্বা পরবর্ত্তী হেলেনিষ্টিক্ আর্টই হোক্— চরম আদর্শ হিসাবে সে সব তেমন উচ্চশ্রেণীর না হ'লেও গ্রীকজাতির হৃদয় সম্পর্কে সমস্তই উজ্জ্বল ও ব্যাপক ছিল। গ্রীক্ শিল্পে গ্রীক্ জাতির প্রাণ কথা একটা বড় রকমের ঐক্য পেয়েছিল বল্‌তে হবে।

গ্রীক ভাস্কর্য্যের ভিতর যে জাতির চিত্তকে অহরহ চলাফেরা করতে হয়েছে—সে জাতি—জাতি হিসাবে একটা বিশেষ ও সাধারণ ভাবস্তরে উন্নীত হয়েছিল একথা স্বীকার করতে হ'বে। কলা যখন বিধিবদ্ধ হয়ে' পড়ে তখন তা'কে অবনত ও অপ্রচুর বলা ইউরোপের একটা স্বভাব—অথচ রূপবিধি (Type) সৃষ্টি না হ'লে কলার শ্রেষ্ঠ কাজই হয় না। গতানুগতিক' বলে শিল্পকে অবজ্ঞা করাকে এযুগে একটু সংযত করতে হয়। সমস্ত এসিয়ার আর্টই গতানুগতিক—গ্রীক্ আর্টের শুধু মধ্যযুগের রচনাকে বড় মনে করা হ'ত—ইদানীং প্রাচীন আর্ট ও হেলেনিষ্টিক আর্টকে ততটা তুচ্ছ করা হচ্ছে না। এপলো বেলভেডিয়ারকে বড় বলা খুব চল্‌তি হয়েছে—অথচ টিনিয়ার এপলো মূর্ত্তিকে উপলব্ধি করা হ'য়ে উঠ্‌ছে না।[১] কাব্যে যেমন, তেমনি চিত্রে ও ভাস্কর্য্যে যা' ধারাবাহী হয়, তা'কে রীতিবদ্ধ হ'তেই হয়—কিন্তু তা' বলে এক একটা ভাবের পক্ষে একটা সার্থক ও সম্পূর্ণ রূপ পাওয়া শিল্পের ও জাতির ইতিহাসে বড় সামান্য ব্যাপার নয়। শিল্পীর স্বেচ্ছাচারের দিক্ থেকে—ব্যক্তিস্বতন্ত্রতার দিক্ থেকে, ইউরোপের যে একটা দেখ্‌বার ঝোঁক আছে—তা'তেই এরকমের সমালোচনা সম্ভব হচ্ছে। কারণ যা' বিধিবদ্ধ স্বরূপ পায় তা'কে ভাঙাচোরা যায় না। লঘু সমালোচকেরা তা'তে শিল্পীর স্বাতন্ত্র্য (Individualism) খুঁজে' পায় না। অবশ্য যা' ছাঁচে ঢালা জিনিষ—তা' যান্ত্রিক, কলার দিক্ থেকে তা'র মূল্য বেশী নয়—কিন্তু ছাঁচে ঢালা হ'লেও গোড়াকার মূর্ত্তির মূল্য কমে না। ভারতবর্ষের দেবীমূর্ত্তিগুলি ত' বহুকাল পর্য্যন্ত একই চেহারায় রচিত হয়ে' আসছে—কিন্তু তা' বলে' ভক্তেরা বিরক্ত হচ্ছে না, শিল্পীরাও ক্লান্ত হচ্ছে না। কারণ জাতির মননের দিক্ থেকে যে জিনিষ শ্রেষ্ঠতম রূপ পেয়েছে তা' বেঁধে রাখাই দরকার। এই বন্ধন সৌন্দর্য্যরচনাকে ঐক্য দেয়—বিচ্ছিন্ন হ'তে দেয় না;

১ "The Hermes of Praxiteles, twenty five years ago a mere name is now as familiar to us as the Aphrodite of Melos or the Appollo Belvedere."—Walters.

জাতির হৃদয়ে আসন রচনা করতে হ'লে এইরূপ বিশিষ্ট রূপধর্ম্মে শিল্পকে জমাট্ করে' রাখ্‌তে হয় —এবং তা' রাখ্‌লেই যে শিল্প অমনি অবনত (Decadent) হয়ে' পড়ে—একথা সেকেলে ইউরোপীয় সমালোচকের মুখেই শোভা পায়। শিল্পাদর্শের আহিত অগ্নি শুধু এই ধারার ভিতরই রাখা যায়। চৈনিক আর্ট সম্বন্ধে একথা খুব ভালরকমেই বলা যায়—চৈনিক আর্ট বিশিষ্ট ভঙ্গী ও আকারের ভিতর দিয়ে চার হাজার বছর চলে' এসেছে।[১]

এরকমের মনের ভঙ্গী হ'লেই আহিতাগ্নি বা ধারাবাহী আর্ট বোঝা দুষ্কর হয়ে' পড়ে। মনের সমস্ত সন্ধিগুলি ব্যক্তিতন্ত্রতার স্ক্রুতে জুড়ে' রাখ্‌লে, ভাবের জোয়ার ভাটা হিসাব করে' কখনও বা 'আইডিয়াল' বা ভাবাত্মক, কখনও বা বস্তুতান্ত্রিক বলে একই জিনিষকে বাহবা দিতে প্রবৃত্তি হয় বা তিরস্কার করতে প্রলোভন হয়। পার্থিননের ফ্রিজ্ (Frieze) সকলেরই পরিচিত—অথচ Pergamon-এ Zeus-এর বেদীকে (Altar of Zeus)[২] সহজে প্রশংসা কেউ করতে চায় না—কারণ তা' মধ্যযুগের বা পঞ্চম শতাব্দীর নয়।

এ যুগের আবার কেউ কেউ বিপরীতের গোঁড়া হয়ে' পড়েছেন—তাঁ'রা গ্রীক্ আর্টের শুধু প্রাচীন মূর্ত্তিগুলিকে ভাল বল্‌বেন একথা স্থির করেছেন। ব্যক্তিতন্ত্রতা ও বস্তুবাদকে তুচ্ছ প্রমাণ করার জন্য হয়ত এটা একটা নিপুণ উপায়! হয়ত বিপরীতকে প্রতিষ্ঠা দেওয়ার জন্য এরকম ভাবে অন্যান্য শিল্পের প্রতি বিমুখীন হওয়া একটু দরকার—ইউরোপ ও আমেরিকায় এরকম ভাবেই হয়ত কতকটা চল্‌তে হয়। ডাঃ কুমারস্বামী এজন্যগ্রীসের প্রাচীনতম আর্কেয়িক আর্টকে ভাল বলেন। গ্রীসের আর্টের ভাবব্যঞ্জনা বিস্ময়জনকভাবে প্রচুর ও প্রবল—তা' এক হিসাবে উচ্চতর আর্ট। গ্রীসের খৃঃ পূঃ পঞ্চম শতাব্দীর আর্টকেও প্রাচ্যদিক্ হ'তে অমার্জ্জিত ও স্থূল মনে করা হয়ত স্বাভাবিক; কিন্তু তা'কে নগণ্য মনে করা হয়ত লেখকের হাতেরই একটা রঙের তাস।[৩] উচ্চ হোক্ নীচ হোক্ তা' গ্রীক চিত্তেরই স্পন্দন; গ্রীসের এ যুগের পানপাত্রগুলিও বিশেষভাবে অভিনন্দিত হচ্ছে!

অতিপ্রাচীন গ্রীক্ আর্টে একটা রীতিকে উচ্চতর অবস্থায় উন্নীত করার পরম চেষ্টা আছে। স্থূল

১ "In perpetuating the continuity of the art spirit, the Chinese have succeeded ***better than any other nation*** for they have maintained a continuous succession for about four thousand years."—Scammon lectures.

২ Among these the greatest was the altar of Zeus one of the chief wonders of the ancient world and referred to in the Apocalypse as *Satan's Seat.* It was adorned with two sculptural friezes...The colossal size of the figures—they are over seven feet in height—the elaborate and vigorous conceptions and the wonderful technical skill exhibited, combine to render this one of the most remarkable and imposing eoamples of Greek art we possess. —H. Walters.

৩ "In these remarks" (censures) 'I refer to Phidias and later art only, not to such beautiful archaic art as the Antenor of the Acropolis.—A. Coomaaswamy.

ও অনাবশ্যককে বর্জ্জন করে' মানব দেহের অপরিহার্য্য সুকুমার অবয়বকে ফুটিয়ে তোলা, ভাবের খাতিরে শরীরের পরিমাণকে তুচ্ছ করার চেষ্টা আর্কেয়িক আর্টে আছে। সে চেষ্টার ধারা পরবর্ত্তী শিল্পে হয়ত হারিয়ে গেছে; কিম্বা কারও মতে দুইটি স্বতন্ত্র ধারাই গ্রীক আর্টে চলে এসেছিল—একটা ধারা টিক্‌তে পারেনি। কিন্তু একথা মনে রাখা দরকার, যে জিনিষটা ঠিক ব্যক্তিমূলক—যা' সহস্র চিত্তের ভিতর দিয়ে যাতায়াত করে' কালজয়ী হয়েছে এবং অজস্রভাবে লক্ষ জনের হৃদয়শায়ী হয়েছে—তা'র সব আবর্জ্জনা ধুয়ে' যায়। ভাবের চোখের নেশা বড় অপরূপ; সমালোচকের চশমা পরে' দূর থেকে যা'কে মাংসস্তূপ বলে' মনে করা হয়—তা'ও জাতির হৃদয়ে কোন অবস্থায় হয়ত অপরিহার্য্যভাবে সুন্দর হয়ে' উঠে। ডাঃ কুমারস্বামী এক জায়গায় বলেছেন, গ্রীসের মাংসপেশীবহুল মূর্ত্তি এবং মাইকেল এঞ্জেলোর রচিত কুস্তিখেলোয়াড়ের মত চেহারাগুলিতে প্রাচ্যমূর্ত্তিগুলির স্থিরতা, ঋজুতা, সুকুমার ও ললিত শীর্ণতা পাওয়া যায় না বলে' অনেকের ভাল লাগে না।[১] কথাটি খুবই ঠিক। কিন্তু তা' বলে আগষ্টাস্ জনের শীর্ণ হাল্‌কা মূর্ত্তিগুলিও কি পছন্দ করা যায়? বার্ণ জোন্সের মরালকণ্ঠী মূর্ত্তি বত্তিচেলী, ড্যসিও ও সেনাকে[২] মনে করিয়ে দেয় মাত্র—কিন্তু তা' কি কারও হৃদয়ের সিংহাসন দখল করতে পেরেছে? কাজেই দেখা যাচ্ছে ব্যক্তিগত রুচির ভিতর দিয়ে দেখা কতকটা ইন্দ্রিয়েরই পরিচয়ের মত হয়ে' পড়ে। আনেসাকি "জাপানী আর্ট" নামক বইতে বুদ্ধের যে সমস্ত মূর্ত্তি দিয়েছেন, এমন কি চীনের লুঙ্‌মেন গুহার যে সব বুদ্ধমূর্ত্তি পাওয়া গেছে সেগুলি প্রচুর পরিমাণে স্থূল ও হৃষ্টপুষ্ট হ'লেও তা'তে প্রাচ্যেরা যথেষ্ট আনন্দ পেয়ে এসেছে। ভারতেও অজান্তাগুহার বুদ্ধচিত্রটি বেশী রকমই স্থূল, কিন্তু তা' হ'লেও তা' মহৎ, তা' ভাবব্যঞ্জনায় অসামান্য। দেশীয় সমালোচকেরা সেগুলিতে ভাবের কোন অভাব দেখ্‌তে পায়নি। গ্রীক্ শিল্প তেমন উচ্চস্তরের বস্তু না হ'তে পারে, কিন্তু তা'ও আদর্শ মূলক; বস্তুতন্ত্র বা অনুকরণাত্মক নয়।

আসল কথা হচ্ছে জাতির হৃদয়ই মহাবহ্নি, তারই সংস্পর্শে সমগ্র আর্ট—প্রস্তর ও তাম্রমূর্ত্তি, চিত্র ও কাব্য সংস্কারপূত (Consecrated) হয়ে' যায়। আর্টের ইতিহাসে জাতির অনন্ত হৃদয়স্পর্শ একটা বড় রকমের কথা—যা'র কাছে লঘুতর্ক ও পাঠশালার ঝগড়া একটু বেশী রকমের ছোট হয়ে যায়। এই স্পর্শ পাওয়া বড় শক্ত। যে আর্ট যুগে যুগে এই স্পর্শ পেয়েছে—তা' অগ্নিসংস্কারে কাঞ্চনের মত পুড়ে' নির্ম্মল হয়ে' গেছে—আবর্জ্জনামুক্ত হয়ে' গেছে। আর্কেয়িক আর্টেও এই স্পর্শ পাওয়া গেছে বলে'ই সুন্দর হয়েছে। যা'রা এটুকু বোঝেনা—তা'দের পৌরাণিক আর্ট আলোচনা করতে যাওয়া বৃথা।

১ 'The robust muscularity and activity of the Greek athletic statue or Michael Angelo's ideal, is repugnant to the lover of repose and the smooth and slender refinement of the bodies.'

২ Botticelli, Duccio and Segna.

ভারতের বিরূপ বিগ্রহগুলি ও চতুর্ম্মুখ দশহস্ত প্রভৃতি দেব দেবীরা [১] এ যুগের কোন কোন রসতাত্ত্বিকদের কাছে আদৃত হচ্ছে কেন? কারণ সে সব বহুযুগ থেকে এই বিরাট জাতির হৃদয় সম্পর্ক পেয়েছে ও' সমস্ত বিচিত্র বিরূপতা, এ জাতির হৃদয়-কথা বহন করছে বলে'! এমন কি প্রতীক পূজার সম্ভার কলাজগতের বাইরের জিনিব হ'লেও অতটা মনোযোগ আকর্ষণ করছে কেন? শুধু জাতির বেদনা ও স্বপ্ন তা'তে গ্রথিত আছে বলে! এই সমস্ত বিগ্রহ সমগ্র জাতির প্রাণস্পন্দনের ইতিহাস বহন করছে বলেই তা'তে অশোভনতা নেই, তা' আত্মার স্পর্শে সমুজ্জ্বল ও সুরম্য হয়ে' গেছে। এই আত্মার সম্পর্কই সমস্ত মানবচেষ্টা বিচারের চাবি; তা' অজ্ঞাত ও অতল-স্পর্শ, কখন কিসের সম্পর্কে তা' সৌন্দর্য্যের ঝড় উপস্থিত করে বলা শক্ত। এ জন্য উপদেশ দেওয়ার উৎসাহ একটু সংক্ষিপ্ত হওয়া ভাল। ভারতের কলা সম্বন্ধে যা' বলা গেল মিশরের কলা সম্বন্ধেও তা' বলা চলে।

কাজেই দেখা যাচ্ছে যা' জাতির চিত্তে একটা স্থান পেয়ে গেছে তা' সঙ্কেত ও রূপকের মত আদিকাল থেকে সৌন্দর্য্যের রাজপথ আলোকিত করে' এসেছে। কোন কোন শিল্পে দেশ কালের ধারার সঙ্গে, এ সমস্ত সঙ্কেত প্রভৃতির অবিচ্ছেদ্য যোগ ঘটেছে। এরূপ কোন একটা উপায় অবলম্বন করতে না পারলে মানুষের পক্ষে আত্মপ্রকাশ অসম্ভব হয়ে' উঠে। উপস্থিতের জড়পিণ্ডের মধ্যে ভাবকে আবদ্ধ রাখা যায় না। যা' কিছু রচিত হচ্ছে তা'তে হৃদয়ের অনাদ্যন্ত ইতিহাস অনুবিদ্ধ না হ'লে রম্যকলার কোন মূল্যই থাকে না। বার্গস এক জায়গায় বলেছেন—"যতই আমরা বর্ত্তমানে জড়িত হই ততই আমাদের দেখবার ক্ষমতা কমে যায়। মাঝে মাঝে এমন লোক সংসারে জন্মায় যা'রা কার্য্যকরী জীবনের ভিতর নিষ্পিষ্ট হয়ে' যায় না। তারা, তা'দের প্রকৃতি বা চেতনার এক-দিকে মুক্ত হয়েই জন্মায় এবং অবস্থাভেদে কবি, ভাস্কর বা চিত্রকর বলে' পরিচিত হয়"। [২]

রম্যকলাই একমাত্র ক্ষেত্র যেখানে মানুষের স্বচ্ছন্দবিহার সম্ভব হয়—যা' সংসারে হয়ে উঠে না। এ হিসাবে তা' জীবনের বন্ধন হ'তে মুক্তি—বা উচ্চতর জীবন। রূপসৃষ্টিই হচ্ছে গভীরতর, তীক্ষ্ণতর জীবন—দুর্ব্বল ছায়া তা' কখনও নয়। মানুষ শুধু কলার ভিতর দিয়েই সৃষ্টির সমস্ত সম্ভার অর্গল-হীনভাবে, পুষ্পপাত্রে সজ্জিত করে' বিশ্বহৃদয়কে অর্পণ করতে পারে। আর্টই জীবনের শত বন্ধন হ'তে মুক্তির একমাত্র উপায়। মানুষের জীবনে সৌন্দর্য্যবোধই মুক্তিমন্ত্র—এবং রূপশিল্পই মুক্তির পথ।

১ In Western art the sacred images are almost always entirely human in form in Eastern art they are sometimes *fourhanded, sometimes Zoomorphic, sometimes grotesque.*

২ "The more we are entangled in living the less truly are we all to see—From time to time by happy chance men are born who are not bound to the tread mill of practical life—In one side of their nature or of their conciousness they are born free and according to circumstances become painters and sculptors, musicians or poets."—Bergson.

যত বাধা, যত কণ্টক, জীবনকে শৃঙ্খলিত করে, আর্টই তা' চূর্ণ করে' জীবনকে বিশ্বের মুক্তির দোলায় দুলিয়ে' পূর্ণতর জীবনে ভরপুর করে। স্যাঁৎ বোভ্, এক জায়গায় বলেছেন, জগৎ হ'তে সৌন্দর্য্যকে নির্মুক্ত করাই আর্টের কাজ। রম্যকলা জগৎ হ'তে সৌন্দর্য্যকে নির্মুক্তই করুক বা জগৎকেই রূপান্তরিত করুক—তা পায়ে শিকল দিয়ে করা সম্ভব হয় না। অবরুদ্ধ শিল্প ও শিল্পীর নিকট হ'তে তা' আশা করা বৃথা। বর্ত্তমানের জীবনগুহাকে পরমার্থ কর্‌লে মানুষের পদক্ষেপ সম্ভব হয় না; ভাবরাজ্যে অজস্র ভাবে, অতীত, উপস্থিত ও অনাগত ভবিষ্যৎ ওতপ্রোত হয়ে' চলাফেরা করছে। কাজেই বস্তুবাদিতা, প্রত্যক্ষবাদিতা, স্বভাববাদিতা—এসবের কোন গভীর অর্থ নেই। মানুষের ভিতর যে চরমবস্তু আছে তারই সঙ্গে বোঝাপড়া করে' সংসার চোখের উপর ভাসে—বিশ্বকে সেই অন্তর্গূঢ় অনির্ব্বচনীয় বস্তুতে আত্মসমর্পণ করতে হয়।

এরিষ্টটলের পোয়েটিক্‌সে এক জায়গায় আছে যে সফক্লিস্ (Sophocles) বলতেন মানুষ যে রকম হওয়া উচিত সে তা'ই রচনা করে; ইউরিপাইডিস্ (Euripides) বলতেন—মানুষ যে রকম আছে তা'ই সে লিপিবদ্ধ করে। কথাটিতে প্রতীয়মান হয়, একজন হচ্ছেন মুক্তিমন্ত্রের উপাসক—অন্যজন হচ্ছেন চোখঢাকা কারাগৃহের প্রেমিক। এই কারাগৃহের বস্তুবাদকে—মুক্তির দোহাই দিয়ে কেউ বা উচ্ছ্বসিত হ'য়ে থাকে। যা' নূতন, যা' সম্পর্কহীন—তা'র একাকিত্বকে এক রকমের মুক্তি বলা যেতে পারে। কিন্তু তা' হচ্ছে বিশ্বসম্পর্ক হ'তে মুক্তি—আলোক থেকে মুক্তি—এরকম মুক্তির—যদি তা' বল্‌তে হয়—সহজ নাম হচ্ছে বন্ধন। ইন্দ্রিয়ের দ্বার রুদ্ধ করে' অনেকে মুক্তি খোঁজে, কিন্তু চেতনার দ্বার—চিত্তের দ্বার ও আত্মার দ্বার—রুদ্ধ করে' মুক্তি খুঁজ্‌তে বড় একটা শোনা যায় না। বন্ধনকে প্রেমের সঙ্গে গাঢ়ভাবে গ্রহণ করতে ব'লে ও রকমের আত্মপ্রতারণা না কর্‌লে চলে না।

কাব্যের ভিতর সহজে উপস্থিত ও বর্ত্তমানের বন্ধন থেকে মুক্তির রৌদ্র সমুজ্জ্বল আকাশ দেখ্‌তে পাওয়া যায়; কারণ ভাস্কর্য্য, চিত্র ও সঙ্গীতের তুলনায় কাব্যে ইন্দ্রিয়ের বন্ধন খুব সামান্য বল্‌তে হয়। ললিত বাক্যপ্রয়োগে কবি নানা দেশ ও কালকে ক্রীড়নকের মত যথেচ্ছ ব্যবহার করতে পারে এবং গীতিকবিতায় তা' করতে হয়। গীতিকাব্য, ইতিহাস বা বিবৃতি মাত্র নয়। উপন্যাস ও নাটকে বস্তুবাদের বিচিত্র অভিনয় হয়েছে কিন্তু গীতিকবিতার ভিতর বস্তুবাদ কি রকম আকার পেয়েছে? বস্তুবাদী গীতিকবির কাব্যেতিহাস কি রকম? গীতিকাব্যে চিত্তকথারই নানাদিক উদ্‌ঘাটিত করতে হয়। দেখা যায় যতদিন গীতিকাব্যকে বাইরের ঘটনায় নিয়োগ করা গেছে ততদিন শুধু বাগ্মিতায় তা' পর্য্যবসিত হয়েছে। ফরাসী ও বেলজিয়ান সাহিত্য অধ্যয়ন না করলে ইউরোপের মনস্তত্ত্ব বোঝা যাবে না। এ শ্রেণীর কাব্য, সৌন্দর্য্যের জটিল সঙ্গমে সহজে উপস্থিত হয়েছে। ভাষাকে মার্জ্জিত করে' কবিতার বহিরঙ্গকে অকলঙ্ক করা অর্থাৎ বাইরের দিক্‌কে পালিশ করা—এসব সহজেই রম্যবাদিদের প্রতিবাদ উপলক্ষে এসে পড়েছিল। ল্যকঁত্ দ্যলিল্‌ও Heredia-তে এরকমের কাব্য সীমায় এসেছিলেন। তারপরই এরকমের বহির্মুখী কবিতার জীবন শেষ হয়ে'

গেছে। ল্যকঁত্‌ ছ্‌লিল [১] সম্বন্ধে বলা হয়েছে যে সংসারকে কবি একটা বড় পাথরে পরিণত করে' তুলেছিলেন—তা'র বাইরে, ভিতরকার যন্ত্রণার শুধু একটু ক্ষণিক বিরামমাত্র কবি কল্পনা করতে পেরেছেন—আনন্দের সন্ধান কবি পাননি। যে মুহূর্ত্তে এসমস্ত কবিতা অন্তর্মুখীন হ'তে চেষ্টা করে' মনস্তত্বকে (psychology) উদ্‌ঘাটন ও অনুসরণ করতে চেষ্টা করেছে, সে মুহূর্ত্তে তা' এক আশ্চর্য্য ও অভূতপূর্ব্ব বিপ্লব—তা' ছাড়া আর কিছু বলা যায় না—উপস্থিত করেছে। কারণ এ রকমের কবির পক্ষে এ রাজ্য একেবারে অজ্ঞাত; বস্তুবাদী কবি কিছুতেই নিজের সঙ্গে এই অনন্ত অন্তর্জগতের সামঞ্জস্য স্থাপন করতে পারেনি। এজন্য কাব্যে, অন্তর্জগতের বস্তুবাদের খাতিরে বহির্জগতের সমস্ত লঘু বস্তুবাদকে বিসর্জ্জন দিতে হয়েছে। কারণ অন্তর্জগৎ, দেশ ও কালের অসীম স্পন্দনলীলায় শিহরিত হচ্ছে, তা' বর্ত্তমানেও আবদ্ধ' নয়—ইন্দ্রিয় বার্ত্তায়ও নিঃশেষিত নয়। ও' রাজ্যের বস্তুবাদ সহজ ব্যাপার নয়। প্রাচ্য কবিতা এজন্য অনেক সময় দুই অর্থের বাহন হয়েছে। পারস্য কবিতায় অনেক সময়, ভালবাসার পাত্র ও নায়িকার অর্থ হচ্ছে ঈশ্বর, প্রেমমূলক কটাক্ষ মানে ভক্তি নিবেদন, চাওয়ার মানে ভাগবতী প্রেরণা, মদ্য অর্থ হচ্ছে প্রার্থনা বা ঈশ্বরে প্রেম। হাফিজ্‌ বল্‌ছেন :—

"Warm with wine and laughing eyed
Raiment rent and shift awried
And her lip a-froliking
Came and sat at any side."

এর বাইরের অর্থ শেষ কথা নয়। অন্তর্জগতের বাস্তব লীলায় প্রাচ্য কবি স্বভাবতঃই মগ্ন। জাপানী কবি মাটাযোশী বলছেন :—

"Like the buoy that floats in the harbour
Now high and now dropping low
Is my heart that love has tortured
When I watch you came and go."

অন্তরের ঝড় ও বাইরের ঝড়ের এই সাম্য লোভনীয় কবি Akahito বললেন।

"Love which is greater than oneself.
Is like a glow-worm
A thing impossible to hide,
Even though you wrap it up."

১ "Leconte de Lisle turned the world to a stone but saw beyond the world, only a pause from misery; in a Nirvana never sublimised to the Eastern ecstasy." Symons.

চীনের শ্রেষ্ঠতম কবি Po Chu-I একটা ছবির ভিতর দিয়ে বড় রকমের তত্ত্ব উদ্ঘাটন করতে অভ্যস্ত ; একটা idea বা ভাবকে রূপ দেওয়ার এক নূতন ভঙ্গী।

"Sent as present from Annam
Awed Cockatoo
Coloured like the peach that blossom
Speaking with the speech of man.
They took a cage with stout bars
And shut it up inside
And they did to it that is always done
To the learned and eloquent."

প্রাচ্যের এই অমূর্ত্ত জগতের লীলাভঙ্গী রসে সব সময়ই ভরপুর এবং সুরভিতে পূর্ণ।

উপন্যাসে যেমন, তেমনি গীতিকবিতায়ও ক্রমশঃ উপর্য্যুপরি নানা উর্ম্মিভঙ্গে বিপ্লব এসে' পড়ে। উপন্যাসে শুধু হুইসম্াঁকে আলোচনা করলে ইউরোপের চিত্তের এই গভীর ইতিহাস অনেকটা পরিস্ফুট হয়। কবিতায় এই অপূর্ব্ব ব্যাপার ক্রমশঃ অনেক কবিকে আশ্রয় করে' ফুটে উঠেছে। এমন কি এ বিপর্য্যয়ের মধ্যসন্ধি অনুধাবন করতে হ'লে বেলজিয়ান সাহিত্যকেও একটু অনুসরণ করতে হয়—তা' হলে এই পরিণতি ও পরিবর্ত্তন অতি পরিস্ফুট হয়ে' উঠে। ফরাসী কালচার বেশী রকমের ছড়ান ব্যাপার (diffused) ; নানা আদর্শ সেখানে পরিপক্ক হয়ে' উঠ্‌তে না উঠ্‌তেই অনেক কল্পনা ও আদর্শের চাপে আর এক দিকে হয়ত আর একভাবে তা' পরিণত ও পুষ্পিত হয়ে' পড়ে। অবশ্য গঁকুরের মত অনুভূতির উগ্রতা ফরাসীদেশেও যে সম্ভব হয়নি তা' নয়। কিন্তু দেখতে পাওয়া যায় যে বীজ ফরাসীদেশে নানা চাপে পরিমাণ রক্ষা করেছে বেলজিয়ামের প্রখর জীবন ও কাব্যে তা' প্রলয়ঙ্কর হয়ে উঠেছে।

ইউরোপে গীতিকবিতায় যখনই আত্মবিশ্লেষণ সুরু হয়েছে—তখনই তা' গঁকুর প্রভৃতিরা যা'কে sensation বা অনুভূতি মাত্র বলেছেন—তা'তে কবিতা পর্য্যবসিত হ'তে পারেনি। ফরাসী সাহিত্যে বোদলেয়ার যখনই ভিতরের দিকে প্রথম চোখ ফিরিয়েছেন তখনই ভিতরকার দুর্ব্বোধ্য, দুঃসহ অন্ধকারে অভিভূত হয়ে' গেছেন,—যন্ত্রণার তীক্ষ্ণ তিক্ততা, ও অস্পষ্ট অন্ধকার—এ হচ্ছে বোদলেয়ারের অন্তর্দৃষ্টির প্রথম পরিণাম। এ সবকেই কবিতার সৌষ্ঠব ও প্রথম সাক্ষাৎকারের আশ্চর্য্য অনুভূতিতে বোদলেয়ার রসসিক্ত করে' কাব্যসাহিত্যে স্থান দিয়ে নিজের রম্য আসন রচনা করেছেন। বোদলেয়ারের এই দুঃখবাদ অজানা অন্তর্জগতের সঙ্গে প্রাথমিক বোঝাপড়া করার একটা প্রবল অক্ষমতা থেকে এসেছে। এই ব্যর্থতা, বেলজিয়ান সাহিত্যে উগ্র ও তীক্ষ্ণ যন্ত্রণার সূত্রপাত করেছে। বলা প্রয়োজন, বেলজিয়ান সাহিত্যে ভাষার সম্পর্কও

জীবনের মত উগ্র। মেটারলিঙ্ক রুইসব্রুকের [১] অনুবাদের মুখবন্ধে বলেন—"ফ্লেমিস সাহিত্যে ভাবের পেছনে বাক্য ল্যাম্পেরই মত—কিন্তু ফরাসী সাহিত্যে ভাবই আলোকের মত বাক্যকে উজ্জল করে' তোলে"। এইজন্য দেখ্‌তে পাওয়া যায়, এরকমের মনের অবস্থা থেকে তখন ইউরোপে চারিদিকে যে রকম রুগ্ন কাব্যসাহিত্য (pathological poems) সৃষ্টি হচ্ছিল তা'র চরম নমুনা বেলজিয়ান্ সাহিত্যেই প্রস্ফুট হয়েছিল।

বেলজিয়ান কবি ভেয়ারহায়েরঁাতে এরকমের একটা অবস্থা দেখ্‌তে পাওয়া যায়। মেটারলিঙ্কের *Serres Chaudes*-এ এইরকমের যন্ত্রণার যতটা দুঃসহ মৃত্যুসংকীর্ত্তন নেই—ভেয়ারহায়েরঁাতে তা' আছে। সেকালের ত' প্রায় সকল কবিকেই এইরকমের কবিতালেখার রোগে পেয়েছিল; কতকটা তা' সূক্ষ্মরুচির পারচায়ক বলে' ও ফ্যাসন হয়ে' পড়েছিল। কোন লেখক (J. Bithel) এ অবস্থাকে ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বলেন—"It was the *fine-de-siecle*-ism of which we have read so much"। ভেয়ারহায়েরঁা এরকমের আর্ত্ত হৃদয়ের মর্ম্মকথাকে বিশ্লেষণ করে' একটি গদ্য কবিতার এক জায়গায় লিখেছেন:—"আমার মনের এমন একটা অবস্থা হয়েছে যে পাগলের মত আমার বাড়ী ছুটে' যেতে ইচ্ছা হয়, এবং আমার প্রকোষ্ঠে নিজেকে অবরুদ্ধ করে' আমার দৃঢ় মুষ্টি চোখের উপর রেখে' অনেকক্ষণ থাকতে চাই—যা'তে করে' চক্ষুগোলকের ভিতর ঘন ও ঘনতর অন্ধকার ঢুকে' পুঞ্জীভূত হয়। আমি নিজেকে কালীর মত বিষণ্ণ করে' তুলেছি—নিজের সহস্রধাতু বিদ্ধ করে' উগ্রতম উত্তেজনার সূত্রপাত করেছি; শুধু আমার চোখ নয়, আমার কান, আমার স্পর্শজ্ঞান, আমার সমস্ত শরীর, আমার পক্ষে যন্ত্রণার ব্যাপার হয়ে' পড়েছে। আমার জিহ্বা এসিডের আস্বাদ এবং নখকোণ সূচিকাপ্রয়োগ অনুভব করেছে" [২]

মনের ভিতর এরকমের দুঃস্বপ্ন সঞ্চার এবং অনুভব করার একটা অবস্থা কি রকম ভয়ানক! এ যেন ভারতবর্ষে তান্ত্রিকের শবসাধনার গল্পের বিভীষিকা। কাজেও বাস্তবিক তা'ই! গভীর অধ্যাত্মসঙ্গমের পথে অনেক কাঁটাবন ও গহন অরণ্যের বিভীষিকা আছে। সংযমের ভিতর দিয়ে না গেলে অধ্যাত্ম সম্পদ-লাভের অধিকার জন্মে না। তখনই শয়তানি ও তন্ত্রমন্ত্রের ঘটা

১ "In Flemish, the words are *really lamps behind the ideas* whereas in French *the ideas have to light up the words.*"—Maeterlinck.

২ "I had arrived at such a susceptibility, that I would rush home like one demented, shut myself up in my room, thurst my fists into my eyes and remain a long time in this posture, to drive more darkness into my eyeballs. I worked myself into sadness of ink into rages of gimlets through a thousand metals; not only my eyes, but my ears, my sense of touch, of taste, my whole body, was torture to me; I felt acids under my tongue and thorns under my nails..."

দেখতে পাওয়া যায়। বেলজিয়ান কবি গিরো ও গিলকাঁর কাব্যে এ রকমের শয়তানি ব্যাপার স্থান পেয়েছে।[১] আশ্চর্য্যের বিষয় মনস্তাত্ত্বিক উপন্যাসেও হুইসমাঁ এইরকমের একটা অবস্থা বিশ্লেষণ করেছেন দেখতে পাওয়া যায়!

ভেয়ারহায়েরঁাকে জার্ম্মাণ সমালোচকেরা অতি উচ্চে স্থান দিয়েছে। মানুষের অসীম ক্ষমতা ও দুর্লঙ্ঘ্য আকাঙ্ক্ষার অগ্ন্যুদ্গম এমন আর কোথাও দেখতে পাওয়া যায় না। এ ক্ষমতা, সমস্ত বাধাকে দূর করবার চেষ্টায়,—বিপথে ও অপথে ঘুরে'—দীপমান হয়েছে। এইজন্য জার্ম্মাণরা কতকটা নিট্‌স্‌সের অতি-মানবত্বের আদর্শ (Superman) ভেয়ারহায়েরঁাতে পেয়েছে। জার্ম্মাণীতে ভেয়ারহাঁয়েরার সমাদর খুব বেশী। কবির এই যন্ত্রণার শরশয্যার ভিতর জার্ম্মাণরা একটা বড় রকমের কথা দেখ্‌তে পেয়েছে—'স্বেচ্ছায় দুঃখবহনের ক্ষমতা'—'*The will to suffer*'। বিখ্যাত জার্ম্মাণ সমালোচক Stefan Zweig ভেয়ারহায়েরঁা সম্বন্ধে বলেন—"অন্তরের সমস্ত গভীরতা তিনি তলিয়ে দেখেছেন—কিন্তু ধর্ম্মের ও বিজ্ঞানের সমস্ত বাণী, জীবনের সমস্ত মাধুর্য্য ও অমৃতরস, তাঁ'কে এ যন্ত্রণা থেকে রক্ষা করতে পারেনি। সমস্ত অনুভূতি (sensation) তাঁ'র কাছে পরিচিত হ'য়ে গেছে—তা'র ভিতর কোনটাকে তিনি বড় বলে' মনে করতে পারেন না; সব কিছুই তাঁ'কে ক্ষতবিক্ষত করেছে—কোনটাই তাঁ'কে উঁচুতে তুল্‌তে পারেনি। এজন্য তাঁ'র চিত্ত গভীরভাবে পীড়িত হয়ে' অনুভূতির শেষ সীমায় ছুট্‌তে চেয়েছে—সে জন্য তিনি অপেক্ষা করতেও চাননি। তিনি বলেছেন 'আমি মত্ততাকে আলিঙ্গন করতে চাই—মত্ততার মুক্তরৌদ্রে অবগাহন করতে চাই'। মত্ততাকে তিনি যেন পরিত্রাতার স্থান দিয়েছেন; মত্ততাকে কবি যেন ধর্ম্মবিশ্বাসের জায়গায় আসন দিয়েছেন। নিরাশার চরম সীমাই এখানে! মৃত্যুর কাল পতাকা এবং মত্ততার রক্ত পতাকা এই জায়গায় এক হয়ে' জড়িয়ে গেছে। ভেয়ারহায়েরঁা জীবনতত্ত্ব বুঝ্‌তে নিরাশ হয়ে' অর্থশূন্যতাকেও অর্থের স্থানে অভিষিক্ত করেছেন।"[২]

১ "The Satanism of Giraud and Gilkin was another phase of this...."

২ "He has measured all the deeps of the spirit but all the words of religion and science, all the *elixirs* of life have been powerless to save him from this torment. He knows all sensations and there was no greatness in any of them ; all have goaded him, none have exalted or raised him above himself. And now his heart yearns ardently ***for this*** last sensation of all. He is tired of waiting for it, he will go out to meet it. ***"I will go out to meet madness and its suns."*** He hails madness as though it were a saint, as though it were his saviour ; he forces himself '***to believe in madness as in faith***'...There the highest state of despair is reached, ***the black banner of death and the red one of madness are intertwined.*** With unprecedented logic, Verhæren despairing of an interpretation of life has exalted senselessness as the sense of the universe."—Stefan Zweig.

ভেয়ারহায়েরঁার তিনখানি কবিতা বইর—যা'কে Trilogy বলা হয়—মর্ম্ম-কথা এর ভিতর পাওয়া যাচ্ছে। হুইসমাঁর Des Esseintesএর অবস্থাও কতকটা এ রকমের হয়ে' পড়েছিল, যদিও তা' তুলনায় অনেকটা মোলায়েম ছিল। হুইস্‌মাঁ অর্থশূন্যতার পূজাকে আর এক রকমের অবস্থা বিশ্লেষণ করে' *En Menage* উপন্যাসে দাঁড় করিয়েছেন। কোন লেখক বলেছেন—"এই বইখানির সার কথা হচ্ছে বোকার মত হয়ে' যতটা সম্ভব—যে উপায়েই হোক্—সোয়াস্তিতে থাকার চেষ্টা করা দুনিয়াতে ভাল। কিন্তু দুর্ভাগ্য হচ্ছে তা' সম্ভব হয়ে' উঠে না। ভেয়ারহায়েরঁা নিজেকে মন্থন করেও দুনিয়াকে বুঝ্‌তে পারেননি এবং শেষটা বুঝ্‌তে না পারাকেই শেষ বোঝার স্থানে অভিষিক্ত করেছেন।" আর একজন সমালোচক বলেন—"নিজের মনকে চাবুকে আঘাত করে' কবি মত্ততার মতিভ্রম এনেছেন এবং বুদ্ধির গলিত দেহকে নদীতে ভেসে' যেতে দেখ্‌তে পেয়েছেন। তা' দেখে' কবি বলে' উঠেছেন—'কখন আমার সারা অঙ্গ—আমার প্রতি অণু পাগল হয়ে' উঠবে'? [১]

এ অবস্থা অতিক্রম করে' ভেয়ারহায়েরঁা জীবনপথে ক্রমশঃ ইন্দ্রিয়ের বন্ধন ছিঁড়ে'—রূপের মায়া কাটিয়ে—মুক্তির পথে এসে' পড়েন। এ পথের নূতন আলোকে বেদনার বন্ধন ক্রমশঃ ছিঁড়ে যায়; বিশ্ব-বেদনা বিশ্বানন্দে পরিণত হয়।[২] পরবর্তীকালে কবির এ আনন্দ প্রস্ফুট হয়েছে দেখা যায়। এই নূতন আলোকে কবির পরবর্ত্তী জীবন ও জগৎ রূপান্তরিত হয়ে' যায়। ভেয়ারহায়েরঁা সম্বন্ধে বিশেষ ভাবে এ প্রসঙ্গে বল্‌বার কথা হচ্ছে যে কবি এই নূতন আলোকে, বৈজ্ঞানিক যুগের যা' কিছু অশোভন আছে, কারখানা, বিপণি প্রভৃতিতে যা' কিছু আছে, তা'র ভিতর এক অসীম শক্তিধারা (energy) কল্পনা করে' তা'কে সুবোধ্য এবং প্রিয় করতে চেষ্টা করেছেন। এইরূপে কবি আধুনিক নগরের জড়ত্বের ভিতর বিপুল প্রাণসঙ্গম কল্পনা করতে পেরেছেন ("Subdue the vast forces of life imprisoned in matter")। ওয়াল্ট হুইট্‌মানও আধুনিক নাগরিক জীবনের ভিতর এইরূপ অপরূপ আলোকপাত করতে পারেননি। ভেয়ারহায়েরঁা পরিণামে সমস্ত বস্তুবন্ধন ত্যাগের চেষ্টা করে' রূপকের আশ্রয় গ্রহণ করেন। ভেয়ারহায়েরঁা যেমন কাব্যে, তেমনি হুইস্‌মাঁ উপন্যাসে ক্রমশঃ জীবনের প্রগাঢ়তার সঙ্গে সঙ্গে বস্তুর শৃঙ্খলবন্ধন ছিন্ন করেছেন। দুইটি ভাবুকের এ বিষয়ে আশ্চর্য্য সাম্য আছে দেখতে পাওয়া যায়।

মেটারলিঙ্ককেও প্রাথমিক অবস্থায় এই যন্ত্রণার অগ্নিসংস্কারের ভিতর দিয়ে অগ্রসর হ'তে হয়েছে। '*Serres Chaudes*' (Hot Houses) এ অবস্থার রচনা। অধ্যাত্মপথে যেতে হ'লে অন্তরের এ রকমের অগ্নিদাহেই তার অধিকার জন্মায়। কোন লেখক বলেন—"এ সময়ে তাঁর রচনার

১ "He whips himself into an illusion of madness, watches the corpse of his reason floating down the Thames and cries out, "When shall I have the atrocious joy of seeking madness attacking my brain nerve by nerve ?"—Jethro Bithel.

২ "Verhæren then turns his cosmic pain into cosmic joy and strikes new paths of poetry *which are destined to be great highways of the verse to be.*"—Ibid.

বেগুনী রঙ, বিদ্যুতালোকে শাদা হয়ে' যেত, এবং প্রচুর গন্ধকসংগ্রহ এবং ঝটিকাঘাতে, আমাদের সুন্দর সন্ধ্যাকে বিপর্যস্ত করে' নূতন, নিস্তব্ধ ও অমাঙ্গলিক আকাশের চক্রবালপর্য্যায়কে খুলতে। ইন্দ্রিয়ানুভূতির উগ্রশক্তি, উষ্ণ হৃদয়পীড়ার চরম বিকাশের শেষসীমায় গিয়ে উপস্থিত হ'ত। এ কবিতাগুলি এ যুগের উত্তেজিত ও রুগ্নপ্রাণের ঘনকৃষ্ণ ফুলের মত পরিণামে ফুটে' উঠেছে।"[১] এ কাব্যে মেটারলিঙ্কের জীবনের প্রাথমিক অবস্থা দেখতে পাওয়া যায়। যে কবিকে সম্প্রতি ইউরোপের অধ্যাত্ম সম্পর্কের অন্যতম শ্রেষ্ঠ ঋত্বিক বলা হয়েছে তাঁ'র প্রাথমিক সমস্যা, সংঘাত ও নিষ্ফলতার বন্ধন যে কত বড় রকমের ব্যাপার ছিল—বস্তুর বিফল অনুভূতি সম্পর্ক, তাঁ'কে কি রকম প্রলয়তাণ্ডবের ভিতর দিয়ে নিয়ে গেছে—তা' এ বইতে দেখা যায়। অক্‌তাভ্‌ মিরাবো, 'La Princesse Maleine'-কে উপলক্ষ্য করে'ই প্রথমত মেটারলিঙ্কের জয়গীতিতে ইউরোপকে ধ্বনিত করেন; অথচ এই বইখানিই কবির জীবনেতিহাস হিসাবে বেশী মূল্যবান। মেটারলিঙ্কের জীবন ও আর্ট বুঝ্‌তে এ বইখানির মূল্য বোঝা দরকার।

জীবন ও বস্তুবাদ যেখানে বিস্তৃতি না খুঁজে' অন্তর্জগতের অনুভূতিকে চরম করে' তুলেছে—ভেয়ারলেনের (Verlaine) কবিতায়—সেখানে এতটা তাণ্ডবের প্রয়োজন হয়নি। ভেয়ারলেনে কাব্যের লক্ষ্য ছিল সরলভাবে প্রতি মুহূর্ত্তের অনুভূতিকে গ্রহণ করা—"Sincerity and the impression of the moment followed to the letter"। ভেয়ারলেনের কাব্যে ও জীবনে অভিজ্ঞতার (experience) স্থান কোথাও নেই—এজন্য তা' অপথে ও বিপথে ঘোরেনি। কোন লেখক বলেছেন—"সুখের বিষয় অভিজ্ঞতা ভেয়ারলেনকে কিছুই শেখায়নি"।[২] এজন্য ভেয়ারলেন ক্রমশ সহজেই হৃদয়সম্পর্কে আত্মপ্রত্যয়ের (Intuition) ভিতর দিয়ে বিশ্বের গভীর অধ্যাত্ম সম্পর্কে আস্‌তে পেরেছেন। চিত্তের সহজ ও সমগ্র দ্বার উন্মুক্ত রাখ্‌লে বিশ্বজগতের ছায়া তা'তে আপনি এসে' পড়ে। তা'কে বস্তুবাদের অপেক্ষা করে' বাঁধাপথে চল্‌তে হয় না। ভেয়ারলেন এ সত্যের এক আশ্চর্য্য দৃষ্টান্ত। কোন আলোচক অতি সুনিপুণভাবে বলেছেন—"তাঁ'র ভিতরকার এক আশ্চর্য্য, অপরূপ রাসায়নিক ক্রিয়ায় চোখের দেখা ও গভীর অধ্যাত্মদৃষ্টি এক হয়ে' যেত,—এবং চোখে দেখে' দেখে' দৃশ্যজগৎ কবির আশ্চর্য্য ও অভিনব মানসতন্তুতে বোনা হয়ে' যে'ত। যে রকম সরলভাবে কবি নিজের দৃশ্য ও শ্রাব্য অনুভূতিকে প্রকাশ করতে পেরেছেন তেমনি ভাবে কবি

১ "His verses with their violet tone white with electricity full of phosphorus and the wind of storm opened out in our lovely evenings of festival a succession of new horizons, sinister and silent. Their decadent sensations have reached the exasperation of their strength, the last burst blooms of their fever and these poems of Serres Chaudes are the *supreme black* flowers of our day's overheated and diseased spirit."—Charles Van Lerberghe.

২ 'To Verlaine happily experience taught nothing.'

সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম ছায়া এবং আত্মার বহু পেলব সম্পর্ক ও অনুভূতিকে, সহজে কাব্যে স্থান দিতে সক্ষম হয়েছেন।" [১]

দেখা যাচ্ছে কলার সব চেয়ে বড় শৃঙ্খলই হচ্ছে চিত্তকে কোন একটা জায়গায় ঠেকিয়ে রাখা—তা' মনের দিক থেকেই হোক্ বা বস্তুর দিক থেকেই হোক্। এ রকম ঠেকিয়ে রাখা সম্ভবও নয়। ক্ষমতাবান্ ভাবুকেরা নানা উপায়ে, জীবনের বিশিষ্টতা হিসাবে, কখনও তুমুল ঝড়ের ভিতর দিয়ে কখনও বা শান্ত ও সমাহিত গভীর আন্তর প্রেরণায় সে অবস্থা ছাড়িয়ে যায়। ভেয়ারলেন কোন রকমের বাইরের বিরোধ ও সংঘর্ষ ছাড়াও গভীরভাবে অধ্যাত্মজগতের অন্তরে প্রবেশ করেছেন। দেখা যায় সমস্ত জগৎ ইন্দ্রিয়ের ভিতর দিয়ে স্বপ্নের মত এসে' ভেয়ারলেনের অপূর্ব্ব চিত্তে রূপান্তরিত হয়ে' যেত। এ কবির কাব্যে ভাষা পরিপূর্ণ শ্রী গ্রহণ করে' অধ্যাত্মভাব-ব্যঞ্জনার ক্রোড়ে অস্তমিত হয়ে' গেছে। দেখা যায়' ভাষাকে মধুর, একাত্মক ও অবিচ্ছিন্ন করে' ভেয়ারলেন আশ্চর্য্যভাবে প্রাণবান করেছিলেন এবং কবির ভাষার ঝঙ্কারের শেষ রেষটুকুর অন্তরালে ভাষার ব্যর্থতাই অপূর্ব্ব জগৎকে উদ্দীপ্ত করে' তুলত। ভেয়ারলেনের প্রাণকথা অভিজ্ঞতা ও বাক্‌চাতুর্য্যের নয়। হিউগো, বোদলেয়ার ও পার্ণাসিয়ানদের বাক্যের ঘটা থেকে তা'কে অনেক দূরে চলে' আস্‌তে হয়েছে। ভাষাকে সঙ্গীত করে' তোলা—পাখীর কণ্ঠস্বরের মত বস্তুনিরপেক্ষ অপূর্ব্ব মাধুর্য্য দান করা ভেয়ারলেনের কবিতার একটা বিশেষত্ব। কোন আলোচক বলেন—"ভেয়ারলেনে এমন কবিতা আছে যা' কবিতার পক্ষে যতটা সম্ভব হ'তে পারে ততটা বিশুদ্ধ সঙ্গীতস্থানীয় হয়েছে—মানবাত্মা যেন বিহগকণ্ঠের মাধুর্য্যের ভিতর দিয়ে আত্মপ্রকাশ করেছে"। অন্তর্জগতের সঙ্গে পরিচিত হ'তে হ'লে ভাষার বন্ধনও কাট্‌তে হয়, এ জন্য তা'কে বস্তুবাদের সম্পর্ক হ'তে যতটা সম্ভব দূরে রাখ্‌তে হয়। আর একজন লেখক বলেছেন—'ভেয়ারলেন এবং তাঁ'র সহযোগীরা ঘটনা থেকে কবিতাকে দূরে রাখ্‌তে চেষ্টা করে' তা'কে অনেকটা সঙ্গীতের মত করে' তুলেছেন। কবির কাব্যের ঝঙ্কারে যেন আত্মার প্রাণকম্প শোনা যায়।' [২] আরও একজন আলোচক বলেন—'ভেয়ারলেনের আর্ট কবিতাকে পাখীর কাকলিতে পরিণত করতে চেষ্টা করে; ম্যালারমেতে তা' অর্কেষ্ট্রার সঙ্গীতের মত হয়েছে। ভিলিয়েনার-ছলিলাদাঁতে কবিতা অধ্যাত্মশক্তির

১ "To him, *physical sight and spiritual vision by some strange alchemical operation of the brain are one*...there was a realisable process of vision continually going on in which all the loose end of the visible world were being caught up into a new mental fabric...And with the same attentive simplicity with which to be found words for the sensation of hearing and the sensation of sight he found words for the sensation of the soul, for the fine shades of feeling."

২ "Verlain and his fellow workers attempted...*to turn it way from definite fact and bring it near to music*...listening to his enchanting and poignant music, *we hear the trembling voice of a soul*."—G. L. Strachey.

ধাতুজাত মূর্তি — মহেঞ্জোদারো

ডেভিড — মাইকেল এঞ্জেলো

আধারে পরিণত হয়েছে এবং মেটারলিঙ্কে আধারও নয়—সুদূরধ্বনিরূপে পরিণত হয়েছে। এরূপে ভাষাকে সূক্ষ্মশরীর দেওয়া হয়েছে এবং সেকালের বাইরের বন্ধন ও ঘটা হ'তে মুক্ত করে' অন্তর্মুখীন করা হয়েছে'। [১]

এই রকমে ইউরোপে আর একটা গভীরতর সম্পর্ক ও অভিনব অধ্যাত্মবন্ধনের জন্য আর্ট ক্রমশঃ মুক্তিমন্ত্র খুঁজে, পুরাতন বস্তুবন্ধনকে ছিঁড়েছে।

পুরাণ কাব্যাদর্শ ও মতামত অপ্রচুর হয়ে' গেছে। কবিতাকে বস্তুর দিক্ থেকে দেখা—আলোচনার দিক্ থেকে দেখার দিন বহুকাল হ'ল চলে' গেছে। ম্যাথ্যু আর্নোল্ড দেশলাই জ্বালিয়ে দুনিয়াকে যতটা দেখ্‌তে পেয়েছিলেন তা' হিসাব করে' বলেছিলেন—"কবিতা হচ্ছে আলোচনার ব্যাপার; কবিতার উদ্দেশ্য হচ্ছে জীবনকে সমালোচনা করা। কবির মহত্ব হচ্ছে ব্যবহারিক জীবনে উচ্চভাবগুলিকে কাজে খাটিয়ে কিরূপে বাঁচ্‌তে হ'বে সে প্রশ্নের মীমাংসা করা; এই বাঁচার প্রশ্নটা হচ্ছে নৈতিক এবং এ প্রশ্ন সকলেরই স্বার্থের সঙ্গে জড়িত।" [২]

এ'তে কবিতাকে কাজে খাটাবার বেশ একটা চেষ্টা আছে—নীতির দোহাই আছে। জীবন-তত্ত্বের অপূর্ণ দৃষ্টিতেই এই রকমের স্বার্থবুদ্ধি জন্মে। ইউরোপ, অনেক কাল হল' এসব মতামত ছেড়ে এসেছে। কবিতা মতামতের প্রয়োগ নয়—সমালোচনাও নয়। কবির ব্যবসা প্রচারকের ব্যবসা নয়। যা'কে ব্যাখ্যা করতে গিয়ে ম্যাথ্যু আর্নোল্ডকে এ সব বল্‌তে হয়েছে—সে কবি অন্তর্জগতে ইন্দ্রিয়ের (Sensation) স্তর অতিক্রম করতে পারে নি—অধ্যাত্মসম্পর্কের অধিকার তা'র জন্মেনি। ইউরোপের সাহিত্যেও তা'র স্থান অতি সামান্য। অধ্যাত্মসম্পর্ক আত্মপ্রতারণা হ'তে জন্মে না—যদিও তা' খুবই সুলভ। মাঠে ঘুরে' ঘুরে'ও এ অধিকার হয় না। বক্তৃতা ও বাগ্মিতায় যদি সে অধিকারলাভ সম্ভব হ'ত তবে দুনিয়ায় মন্ত্রতন্ত্রের প্রাচুর্য্যে জগদাত্মা এতদিন ইন্দ্রের মত বন্দী হয়ে' যেত। ও'সব বড় রকমের শৃঙ্খল; ও' শৃঙ্খল হ'তে মুক্তি খুব কম কবিরই হয়েছে।

কবিতার প্রকৃতি ও উদ্দেশ্য সম্বন্ধে ইংলণ্ডের অন্যতম শ্রেষ্ঠ ভাবুক মিঃ পেটার (Waler Pater) যা বলেছেন তা' ইংলণ্ডের ভাবুকদের অনেকটা হৃদয়গ্রাহী হয়ে' গেছে। তা' ফরাসী সাহিত্যের আলোচনার সঙ্গেও যোগ রাখতে পেরেছে। তিনি সঙ্গীত, চিত্র, ভাস্কর্য্য, কাব্য প্রভৃতি আলোচনা

১ "And the art of Verlain is in bringing verse to a bird's song, the art of Mallarme in bringing verse to the song of an orchestra. In Villiers-de-l' Isle-Adam drama becomes an embodiment of spiritual force, in Maeterlinck not even the embodiment but the remote sound of their voices. It is an attempt to spiritualise literature from the old bondage of rhetoric—the old bondage of exteriority."—Symons.

২ "That poetry is at bottom a criticism of life; that the greatness of a poet lies in his powerful application of ideas to life—to the question; How to live...The question as to how to live is itself a moral idea. And it is the question which interests everyman."—Mathew Arnold.

প্রসঙ্গে বলেছেন, সঙ্গীতই হচ্ছে আর্টের Anders streben—অর্থাৎ সমস্ত রম্য কলাকে শেষ পর্য্যন্ত সঙ্গীতের দিকেই অগ্রসর হ'তে হ'বে। সমস্ত রম্য কলার Anders streben বা অনুসরণের লক্ষ্য হচ্ছে সঙ্গীত। সমস্ত আর্ট'ই সঙ্গীতের ধর্ম্মে অনুপ্রাণিত হ'তে চেষ্টা করছে। আর্ট শুধু জ্ঞানের বন্ধন থেকে মুক্তি চায় না—বিষয়ের দায়িত্ব ও শৃঙ্খল থেকেও ছুটি চায়।[১] চিত্রের ও কাব্যের শ্রেষ্ঠতম চেষ্টা হচ্ছে, সমস্ত উপকরণকে এমন ভাবে মিলিয়ে এক করা—যা'তে তা' শুধু বুদ্ধি ও জ্ঞানের ব্যাপার না হয়ে' পড়ে। সঙ্গীতেই এই আদর্শ পূর্ণ হয়েছে। সঙ্গীতে বস্তু (matter) ও আকার (form) জমাট হয়ে' এক হয়েছে। উদ্দেশ্য ও উপায় সঙ্গীতে এক হয়ে' গেছে। সঙ্গীতে বস্তু ও জ্ঞানগম্যতা, শুধু অনুভূতির (perception) ব্যাপারে এসে দাঁড়ায়—তা'র ভিতর বক্তৃতা ও তর্কের স্থান অতি সামান্য। সঙ্গীতকলার যে সমস্ত সঙ্কেত বা সিম্বল ব্যবহৃত হয় তা' বস্তুজগতের কোথাও দেখা যায় না—তা'র সঙ্গে কোন ঘটনারই যোগ নেই—অথচ প্রতিমুহূর্ত্তে তা' চিত্তকে অকল্পিত ও অজ্ঞাত রাজ্যে উপস্থিত করে। উচ্চতর কবিতাও, শব্দঝঙ্কার এবং ছন্দ প্রভৃতির ভিতর দিয়ে অপরূপ রাগিনী সৃষ্টি করে—যা' শুধু শব্দগুলিকে বা ছন্দকে বিশ্লেষণ করে' পাওয়া যায় না; যা' সৌন্দর্য্যে সুকুমার কোন হৃদয়ের অপূর্ব্ব সন্নিবেশ ও শৃঙ্খলায় জাগ্রত হয়ে' উঠে।[২] এই আশ্চর্য্য বস্তু ও ঘটনা-নিরপেক্ষ উদ্দীপনা যেমন সঙ্গীতে সম্ভব হয়—তেমনি কবিতায়ও তা' সম্ভব করা যায়—অন্যান্য কলাতেও তা' সম্ভব হয়। এই রকমের উদ্দীপনার জন্য মিঃ পেটারের মতে, মাঝে মাঝে কাব্য ও কলার বিষয়কে অস্পষ্ট করতে হয়। কারণ কাব্য বা বিষয় কবিতার ব্যাপার নয়।[৩] এর মানে হচ্ছে কবিতার অর্থযুক্ত বাক্য বড় কথা নয়—কবিতার রস পেতে হবে ছন্দের ধ্বনিতে। ভারতীয় সাহিত্য-রসিকগণও যে কাব্য সম্বন্ধে এরূপ কথা বলে গেছেন তা যে আন্তর্জাতিক সমজদারগণের দৃষ্টি আকর্ষণ করেনি এটাই দুঃখের বিষয়। এদেশের ত্রয়োদশ শতাব্দীর সাহিত্য দর্পণকার বিশ্বনাথ বলেছেন:—

"বাক্যং রসাত্মকং কাব্যং"।

অর্থাৎ বাক্যটি কাব্য নয়—তা' রসপূর্ণ হলেই কবিতার সৌন্দর্য্য পায়। নবমশতাব্দীর আনন্দবর্দ্ধন

১ "All art constantly aspires towards the condition of music for which in all other works of art it is possible to *distinguish matter from the form and understanding.*"

২ Art then is thus always striving to be independent of the mere intelligence, to become *a matter of pure perception, to get rid of its responsibilities to its subject or material* the ideal examples of poetry and painting being those in which the *constituent elements of the composition are so welded together* that the material or subject no longer strikes the intellect only; nor the force the eye or ear only; but form and matter, in their union or identity present one single effect to the imaginative reason that complex faculty for which every thought and feeling is twin born with its sensible analogue or symbol."—W. Pater.

৩ Pater বলেন: And the very perfection of such poetry often seems to depend in part on a certain vagueness of mere subject, so that tbe definite meaning always expires or *reaches us* through ways not distinctly wakable by the understanding.

'ধ্বন্যালোকে' বলছেন—বাক্যকে লক্ষ্য করতে হবেনা—লক্ষ্য করতে হবে বাক্যের ধ্বনি বা Suggestion-কে। ব্যাপারটি বাক্যের অতিরিক্ত দান! অষ্টমশতাব্দীর ভামহ কাব্যলঙ্কার সূত্রে বলেছেন, উক্তিটিই কাব্যে মূল্য নয়—বক্রোক্তির অপ্রত্যক্ষ নির্দ্দেশই কাব্যে রসসঞ্চার করে।

ইউরোপের নব্য ডাডা সাহিত্য এইজন্যই কবিতাকে অর্থহীন করেছে। H. Read বলেন, "Dada threw words into a hat to draw out a pœm"। বস্তুতঃ ইউরোপীয় সাহিত্যের পরিণতি হয়েছে অবয়বহীন দুর্বোধ্য রচনায়। নেতিমূলক আদর্শে ভারতবর্ষ অবয়বের প্রাচুর্য্যের ভিতর রসকে দুর্লভ করেছে। পুঞ্জীভূত সার্থক বস্তুপুঞ্জের অতীত ধ্বনি সৃষ্টি ইতিমূলক প্রেরণা। সকল কবি এ স্তরে এসে কাব্য লিখ্‌তে পারেন নি। ভের্‌য়ারলেনে এ অবস্থা দেখ্‌তে পাওয়া যায়—ম্যালারমেও কবিতাকে এ-রকম জায়গায় নিয়ে এসেছেন। এদেশে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের কাব্য অনেককাল থেকেই এই স্তরে এসে উপস্থিত হয়েছে। বহুকাল পূর্ব্বে কবির এই কাব্যের অস্পষ্টতা সম্বন্ধে যে কলরব উঠেছিল কতকটা তা' বোঝ্‌বার অনধিকার থেকে এবং কতকটা কবিতার উদ্দেশ্য সম্বন্ধে অপ্রচুর ধারণা থেকেই হয়েছিল। কারণ এ দেশে কাব্যের আদর্শ সম্বন্ধে আলোচনা অতি সামান্যই হয়েছে। কবিতাকে বিষয়নিরপেক্ষ সঙ্গীতের মত রূপদান করে'—পাখীর কাকলীর সম্পূর্ণতায় এনে' আরও অগ্রসর হ'তে হয়। সে অবস্থার সাহিত্যকে, সাহিত্যের সূক্ষ্মশরীর গ্রহণ বলা হয়েছে। এদেশের সকল বৈষ্ণব কবিরা ধ্বনি সুষমার চরম পুষ্প চয়ন করেছেন কাব্যে। সমস্ত ভাষাকে গলিত করে যেন নূতন ভাবে ঢালাই করা হয়েছে ঝঙ্কারের রিনিঝিনি ও নূপুর নিক্কণকে বাঁশীর আওয়াজে পর্য্যবসিত করতে। বিদ্যাপতির—

> "আজ মঝু গেহ, গেহ কর মানমু আজ মঝু দেহ ভেল দেহা।
> আজ বিহি, মোহে অনুকূল হোয়ল টুটল সব সন্দেহা
> সোই কোকিল অবলাখ ডাকউ লাখ উদয় কর চন্দা
> পাঁচবাণ অব লাখবাণ হউ মলয় পবন বহু মন্দা!"

সব যেন একটা সুরের কালোয়াতি। অন্যত্র

> "সামর ঝামর কুটিলহি কেশ
> কাজরে সাজল মদন সুবেশ
> জাতকি কেতকি কুসুম সুবাস
> ফুলশর মনমথ তেজল তরাস"।

এ যেন মৃদঙ্গের আওয়াজ হচ্ছে মন্দিরার সঙ্গে! চণ্ডীদাসেও এ বর্ণনা আছে—

> "কমল যুগল পর চাঁদক মাল
> তাপর উপজল তরুণ তমাল

তাপর বেঢ়ল বিজুরি লতা
কালিন্দীতীর ধীর চলি যাতা।"

জয়দেব সংস্কৃত ভাষাকেও গলিত স্বর্ণের মত নূতন ছাঁচে ঢেলে গীতগোবিন্দ রচনা করেছেন—এ ভাষার এইরূপ বর্ণনা ও ঝঙ্কার কালিদাসের পক্ষেও দেওয়া সম্ভব হয় নি। ভারতের পক্ষে এ মাধুর্য্যদানের রীতি বহুকাল হতে চলে এসেছে। বৈষ্ণব কবি মধুর রসের ভক্ত।

এরূপে দেখ্‌তে পাওয়া যায় পাশ্চাত্য জীবনে আর্ট ধীরে ধীরে অনেক পাশ কেটে'—অনেকটা শৃঙ্খল ছিঁড়ে' ক্রমশঃ মুক্তিমন্ত্রের অধিকারী হয়ে' উঠেছে। এসব সত্ত্বেও ইউরোপের দুর্ব্বলতা হচ্ছে, ইউরোপের এসব চেষ্টা ব্যক্তিমূলক। গভীর অধ্যাত্ম সম্পর্ক ধারাবাহী হয়ে' অফুরন্ত দীক্ষায় ঐশ্বর্য্য লাভ করে। একের চেষ্টায় যা' হয় না, যুগের আহিত মননে তা' হয়। এ পথে ইউরোপের যা' দুর্ব্বলতা দেখ্‌তে পাওয়া যায় তা' আহিতাগ্নিজীবন ও আদর্শে ধারাবাহী মনন ও গ্রহণের অভাবে—ব্যক্তিচেষ্টার অভাবে নয়। বলা প্রয়োজন প্রাচ্য অঞ্চলের শ্রেষ্ঠ ব্যক্তিপন্থী অধ্যাত্ম কবিও বিনয়ের সহিত বলেছেন[১], "লেখক যে পরিবারে বর্দ্ধিত হয়েছে তা'তে উপাসনার সময় উপনিষদ্ প্রতিদিনই ব্যবহৃত হয়ে' এসেছে এবং লেখকের জীবনে তা'র পিতার গভীর ভাবে ব্রহ্মোপলব্ধি ও সঙ্গম একটা বড় রকমের সম্পদ্ ও সংস্পর্শের কাজ করেছে।" এই রকমের সম্পর্ক ও দীক্ষার সংস্পর্শ পশ্চিমে পাওয়া দুর্লভ। এইজন্য ইউরোপের আর্ট ব্যক্তিগত গভীর সাধনা সত্ত্বেও দুর্ব্বল ও অপূর্ণ হয়ে' আছে। ধারাবাহী রস বন্ধন, শিল্পকে অপূর্ব্ব শক্তি দিতে পারেনি।

[১] 'সাধনা'র ভূমিকায় শ্রীরবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

সপ্তম পরিচ্ছেদ

অরূপের অপরূপ রূপ

রূপাতীতকে মানুষ অস্পষ্ট কুয়াসার ভিতর লক্ষ করতে কখনও অগ্রসর হয়নি। মানুষের দেবজগৎ সৌন্দর্য্যে ভরপুর,—দেবদেবী ও অপ্সরীরা চরম রূপের বাহন। কাজেই সৌন্দর্য্য-স্বপ্ন অরূপ রাজ্যেও ব্যাহত হয়নি বরং উপচিত হয়েছে। ইস্‌লামীয় সভ্যতা পরীর আলেয়া লক্ষ্য করেছে—যদিও দেব-দেবীদের বর্জ্জন করে' ভগবানকে একক করতে তা ইতস্ততঃ করেনি। মহাযান বৌদ্ধজগৎ পাঁচশত দেবতা কল্পনা করে' ভাবের বিরাট সাগরসঙ্গমকে সার্থক করেছে—কারণ এসব দেবতারা রূপের পাত্র ভাবস্থানীয়। এক একটি দেবতা এক একটি তত্ত্বের বাহন। এতে স্বর্গ ও মর্ত্ত্যকে এক করার চেষ্টা হয়েছে রূপের ভাষায়। তিব্বতীয় অরূপ জগতের রূপলীলা বাস্তবকে হার মানায়। রূপলোকে নাগার্জ্জুনের শূন্যবাদও যে অরূপজগতের জন্মদান করেছে তা কানায় কানায় পূর্ণ—কোথাও যেন রন্ধ্র নেই। ব্রহ্মযামলতন্ত্র ও পিঙ্গলামততন্ত্রে দিব্যালোকও বিচার বিশ্লেষণে পরীক্ষিত হয়েছে; ফলে তাতে তিন স্তরের দেবতা কল্পনা হয়েছে, দিব্যাধিক্, দিব্য এবং দিব্যাদিব্য।[১]

মানুষের ভাব যতটা এগিয়ে যাচ্ছে'—জ্ঞান যতটা বাড়্‌ছে—আত্মপ্রকাশ ও বিস্তারের উপায় ও পথ তেমনি বিচিত্র হ'য় পড়্‌ছে। মানুষ যখন একেবারে কোন জটিল তত্ত্বের ধার ধারেনি, তখন আত্মপ্রতিষ্ঠা ও পরিচয় যেরূপ সহজসাধ্য ছিল একালে তা' হচ্ছে না। তখন মানুষ বিশ্বকে বিস্ময়ের পরম রহস্য বলে' মনে করে' মানবীয় ভাবের দেহবন্ধনে এনে, তা'কে চিত্তে স্থান দিয়েছে; আশ্চর্য্যের বিষয় কয়েক হাজার বছর পরে, এযুগেও অনেক ঘনিষ্টতা, সঙ্ঘর্ষ ও মিলনের ফলেও বিশ্বকে তেমনি রহস্যের ব্যাপার বলে' মনে করে' মানুষ পুলকিত হচ্ছে; এবং এই ভাবকে প্রকাশ করার জন্য নূতন ভাষা ও নূতন উপায় খুঁজ্‌তে অগ্রসর হচ্ছে—পুরাণ মাল-মশলায় তা' আর সম্ভব হচ্ছে না।

কারণ মানুষ বাইরের সংসারে—অনেক সন্ধান করেও কোন কূল না পেয়ে' ভিতরের আলোকের প্রকৃতির দিকেই মন দিয়েছে। অথচ তা' প্রকাশ করতে প্রচলিত জড়ত্বের ভাষা ও সমারোহ পর্য্যাপ্ত হচ্ছে না। একটি শতাব্দীর ভিতরই মানুষের মন ভাবের গোলকধাঁধার ভিতর সন্তর্পণে ঘুরে' ফিরে' নিজকে একটা স্থিরতর প্রতিষ্ঠা দিতে চেষ্টা করেছে, যা'তে প্রতিমুহূর্ত্তে একটা অনিশ্চয়তার দুর্ব্বল সেতুকে আশ্রয় করে' থাক্‌তে না হয়।

সাহিত্যে ও চিত্রাদিতে নিষ্ঠুরভাবে বস্তুবিশ্লেষণ হয়েছে—ভাল ও মন্দ দিক্ থেকে। শুধু আমোদের দিক্ থেকেও সাহিত্যকলা মাঝে মাঝে গল্প গুজবে অগ্রসর হয়েছে, কোন কোন দেশে

১ Indian Historical Quarterly. Vol. V. 759-769.

এখনও তা' হচ্ছে।[১] কিন্তু শিল্পকলাকে জীবন থেকে বিচ্ছিন্ন করে' দেখা বেশী কাল সম্ভব হয় না, জীবনও শুধু খেল্‌না নিয়ে মত্ত থাকৃতে পারে না। এজন্য তার পরেই মনস্তত্ত্ব বিশ্লেষণের কাল এসে' পড়ে। স্তাঁদালের 'লাল ও কাল' [২] উপন্যাসে, আধুনিক চিত্ত সে স্তরে এসে' পড়েছিল।

তত্ত্ব বিশ্লেষণেও নানা বিচিত্রতা এসেছে—যা' ফরাসী সাহিত্যেই বেশী রকম আলোচিত হয়েছে। উপন্যাসসাহিত্য আলোচনায় এ প্রসঙ্গে গঁকুরদের নাম উল্লেখ করতে হয়। কারণ তা'রাই উপন্যাস জগতে একটা বড় রকমের বিপ্লব এনেছিল। কোন বিষয় ব্যাখ্যা করতে গেলে কেবল একটির পর একটি করে' ঘটনা সাজিয়ে গেলে চলে না। যে ভাবে ইতিহাসের ঘটনাকে সাধারণতঃ উন্মুক্ত ও পুঞ্জীভূত করা হয়, সে ভাবে লিখ্‌লে উপন্যাসের হৃদ্‌স্পন্দন পাওয়া যায় না। ইতিহাসকে শুধু শ্রেণী-বদ্ধ মৃত ঘটনা পর্য্যায়রূপে দেখা গঁকুরদের পক্ষে সম্ভব হয়নি। 'গ্রন্থকীট হওয়া চাই—কিন্তু যাদুকর না হ'লেও চল্‌বে না; ঐতিহাসিক ঘটনা ও কাগজপত্র উল্লেখ করা চাই কিন্তু তা'র ভিতরকার প্রাণকথাকে জীবনের মাধুর্য্য অপেক্ষাও মধুরতর করে' তুল্‌তে হবে'।[৩]

ইতিহাসের মধ্যে গঁকুর—যেমন যা' কিছু বিশিষ্ট, যা' কিছু অজ্ঞাত বা নূতন '*inedit*' তা' বাড়িয়ে তীব্র করে' তুলেছেন তেমনি জীবনবিশ্লেষণেও যা' কিছু অদ্ভুত ও অজ্ঞাত, তা' বড় করে' সমগ্র ব্যাপারে আলোকপাত ও প্রাণসঞ্চার করেছেন। তাই হচ্ছে তাঁর মতে খাঁটি ভিতরকার ইতিহাস। জীবনের এই অজ্ঞাতরাজ্য হচ্ছে অনুভূতির (sensation) রাজ্য, ঘটনার বা ভাবের নয়। অনুভূতি-রচিত অন্তর্জীবনই তা'দের বিশ্লেষণের বস্তু।[৪] ইন্দ্রিয়জগতের সব কিছু মিলে' মনোজগতে যে সমস্ত অনুভূতি জাগাচ্ছে, তা'কে যথাযথ ভাবে ফুটিয়ে তুল্‌তে হ'লে বাইরের অনেক ঘটনাকে, এমন কি প্রয়োজনীয় ঘটনাকেও অনেক সময় বাদ্ দিতে হয়। ঘটনাকে লক্ষ্য না করে' সমস্ত ঘটনাসংগ্রহ মনের উপর কাজ করে' কি রকম ভাবে ফলিত হচ্ছে তা' ফুটিয়ে তোলাই উদ্দেশ্য।

১ "The old conception of the novel as an amusing tale of adventures, though it has still apologists in England has long since ceased in France to mean anything more actual than powdered wigs, and race ruffles. Like children who cry to their elders for "a story, a story" the English public still wants its plot, its heroine, its villain."—Arthur Symons.

২ Le Rouge et le Noir.—Stendahls.

৩ To be the book worm and the magician ; to give the actual documents but not to set barren fact by fact—to find a soul and a voice in documents, to make them more living and more charming than the charm of life itself......It is through this conception of history that they have found their way to that new conception of the novel which has revolutionised the entire art of fiction"—Symons.

৪ "It is of the sensation that they have resolved to be historians : not of action or emotion properly speaking nor of conception but of an inner life which is made up of the perceptions of the senses."

একজন কোন লেখক বলেন, "The Goncourts only tell you things that Gautier leaves out—they find new fantastic points of view—discover secrets in things."

বল্‌তে গেলে এটা হচ্ছে সাহিত্যে ইম্‌প্রেসনিজমের দৃষ্টান্ত। এই ভাব-বিপ্লবে উপন্যাসের আকারও ভেঙে চুরে' নানা রকম অধ্যায় ও পরিচ্ছেদে বিভক্ত করা হয়েছে, যা'তে একটির সঙ্গে আর একটির যোগ রক্ষার কোন প্রয়োজন আছে বলে মনে করা হয়নি এবং একটি অধ্যায় অনেক সময় এক পৃষ্ঠা থেকেও ছোট আকারে পর্য্যবসিত হয়ে' সমস্ত ব্যাপারটাকে অনেকটা ছোট বড় চিত্রে পূর্ণ মুখর ছবির গ্যালারিতে পরিণত করা হয়েছে।

কিন্তু ভিতরকার রাজ্যে চলা ফেরা করলে মনকে শুধু অনুভূতির (Sensation) জালে আবদ্ধ করে' রাখা যায় না। সমস্ত ভিতরকার ইতিহাস ক্রমশঃ স্নায়ুর বন্ধন ছাড়িয়ে উপস্থিত হ'তে চায়। হাসিস্ পান করে' অনুভূতিকে খরতর ও তীক্ষ্ণ করলে মনোজগতের যে উগ্র অবস্থা হয় মানুষের মনের সে ইতিহাসই চূড়ান্ত নয়। কাজেই মনস্তত্ত্ব বিশ্লেষণ করে' আরও গভীরতর অধ্যাত্মরাজ্যে ক্রমশঃ ইউরোপ পৌঁছিয়েছে, এতে আশ্চর্য্য হওয়ার কিছুই নেই। মানুষ মনের ইতিহাসে, বস্তুর বাধা ও ইন্দ্রিয়ের বাধাকে তুচ্ছ করতে পেরেছে। ঘটনার আলোচনায় শুধু বস্তুপর্য্যায়ের শৃঙ্খলে যেমন সে অর্গলিত হ'তে চায়নি তেমনি অনুভূতির বা ইম্প্রেশনের ভিতরও চলা ফেরা করতে সে অস্বীকার করেছে। কারণ মানুষের ভিতর বিশ্বকে গ্রহণ করার ও নিজের ধর্ম্মে অনুসিক্ত করার যে শক্তি আছে, তা'তে রূপরসগন্ধজগৎ শুধু মনের ভিতর ফলিত হচ্ছে না, রূপান্তরিতও হচ্ছে এবং তা'তে করে' ছায়াবাজির মত অনেক মধুর ও মনোরম ইন্দ্রধনুও রচিত হচ্ছে। বিশ্বকে শুধু অনুভূতির (sensation) দ্বার পর্য্যন্ত যেতে দিয়ে আট্‌কে রাখা, স্বভাবের দিক্ থেকেও—যদি তা' বলা যায়—স্বাভাবিক হয় না ; শুধু উপস্থিত ও বর্ত্তমান ইন্দ্রিয়ের রসমূর্ত্তি মাত্র নয়, চিত্তের অতলস্পর্শ রাজ্যে অনেক কল্পনালোক জাগ্রত হয়ে' উঠে যা'র তুলনা ও চিত্র বহির্জগতে পাওয়া যাবে না।

এ সব কথা পুরাণ হ'লেও কালধর্ম্মে—যাকে জার্মাণ ও ফরাসী সাহিত্য জগতে *Zeit Geist* বলা হয়—নূতন অর্থ ও স্বরূপ পেয়েছে। একটা ভাবকে খাঁটিভাবে বুঝ্‌তে হ'লে সাধনার প্রয়োজন হয়, অন্তর্দ্দাহ দরকার হয়। তবেই যা'কে এ দেশের অধ্যাত্মশাস্ত্রে 'অধিকার' বলা হয় তা' পাওয়ার যোগ্যতা লাভ হয়।

রোমান্টিক যুগের কবিরাও এই অবান্তর স্বপ্নরাজ্যের মন্দিরচূড়াকে ভাবের মেঘরাজ্যের ভিতর প্রত্যক্ষ করেছিল। কিন্তু এ-যুগের স্বপ্ন উপলব্ধির ভিতর যা' বিশেষত্ব আছে তা' সে-কালের স্বপ্নের সঙ্গে তুলনা করতে যাওয়া বৃথা। এ-কালের মধ্যে যা'রা গভীর অধ্যাত্মরাজ্যের ভিতর তেমন নিবিষ্টভাবে চলা ফেরা করেনি, তা'রাও অগ্রদূতের মত এই অপরূপ লোকের সন্ধান পেয়ে

বলেছে, 'চিত্র বল্‌তে আমি এমন এক সুন্দর ও অপরূপ স্বপ্নকে বুঝি যা কখনও ছিল না বা হ'বে না'। আমেরিকার অন্যতম শ্রেষ্ঠকবি এডগার এলেন পো বলেন, 'সৌন্দর্য্যের আকাঙ্ক্ষাকে প্রকাশ করাই কবিতার উদ্দেশ্য ; আমরা যে সৌন্দর্য্যকে দেখি তা'কে নয়, যে সৌন্দর্য্যকে আমরা কল্পনা করি—যে সৌন্দর্য্যের স্বপ্ন আমরা দেখি, তা' প্রকাশ করাই কাব্যের উদ্দেশ্য। কাজেই কবি যথেচ্ছভাবে ঘটনাকে পরিবর্ত্তন ও অলঙ্করণ করতে পারেন। কবিতার উদ্দেশ্য আত্মাকে উদ্দীপ্ত করে' উত্তেজনার সঞ্চার করা ; এই উত্তেজনা ক্ষণস্থায়ী হয় বলেই কবিতা ছোট হয়ে' থাকে—বড় কবিতা বা এপিক্ ছোট কবিতারই সমষ্টি।' 'পো'র মতামত ম্যালারমে প্রমুখ ইউরোপের শ্রেষ্ঠ কবিরা এবং সমালোচকেরা অনেকটা গ্রহণ করেছেন বলেই উল্লেখ করতে হয়।

এই অনুধ্যাত অরূপলোকের স্বপ্নের পেছনে রোমান্টিক যুগের অনেক শিল্পী মরীচিকার মত ছুটেছিল। রুবেন্সের একটা বিখ্যাত চিত্রে দু'দিক থেকে আলোকপাত করা হয়েছিল ; তা' উপলক্ষ্য করে' কবিবর গ্যেটে একবার কথোপকথন প্রসঙ্গে একারম্যানকে বলেছিলেন, "রুবেন্স যে প্রতিভাবান্ শিল্পী, তা' ছবিটিতে প্রমাণিত হয়েছে ; এবং তা'তে এটাও দেখা গেছে যে স্বাধীন ব্যক্তি-চিত্তের স্থান সৃষ্টির উপরে, নীচে নয় ; মানুষ এজন্য নিজের উচ্চ আদর্শে সৃষ্টিকে যথেচ্ছ ব্যবহার করে। একই ছবিতে দু'দিক্ থেকে আলোকপাত করা উপায়ের দিক্ থেকে একটা বিপ্লব সন্দেহ নেই এবং হয়ত তা'কে প্রকৃতির বিরুদ্ধ ব্যাপারও বলা যেতে পারে ; কিন্তু তা' যদি হয় তবে আমি তা'কে সৃষ্টি থেকে—স্বভাব থেকেও উচ্চতর ব্যাপার বল্‌তে চাই। এটা হচ্ছে শিল্পীর একটা সাহসিক সঙ্কল্প যা'তে করে এ সত্যটুকু প্রচার করা হয়েছে যে আর্টের স্থান সৃষ্টির পদতলে নয়, আর্টেরও স্বাধীন ধর্ম্ম আছে।"

আর্টিষ্টের চিত্তের অন্তঃপুরে জ্ঞানের টুক্‌রোগুলি স্বতন্ত্র হয়ে' থাকে না। শিল্পীর অন্তরের ভাবস্রোতে সমগ্র অতীতস্মৃতি, বর্ত্তমানের রূপরসগন্ধ ও ভবিষ্যতের স্বপ্নজাল প্রভৃতি সব কিছুই এ'কূল ও'কূলের বার্ত্তা নিয়ে ক্রীড়া করে। সংসারের ও ইন্দ্রিয়ের সীমার ভিতর, রূপরসের আয়োজনের মধ্যে শিল্পীর তৃপ্তি হয় না ; এজন্য হৃদয়ের মুক্ত বাধাবন্ধনহীন আকাশে শিল্পী অপরূপ রূপ ও রস সৃষ্টি করে' তৃপ্ত হচ্ছে। রোমান্টিক যুগে গ্যেটে ও শেলিতে এই অরূপলোকের সন্ধানের একটা প্রবল চেষ্টা দেখ্‌তে পাওয়া যায়। শেলি 'প্রমিথিউসের মুক্তি' কাব্যে কবির কল্পনা সম্বন্ধে বলেছেন—

নগ্ননয়নে নেহারিছে কবি রক্তউষা ও সন্ধ্যারাগে,
আলোকে আকুল সরসীসায়রে ডুবে যে সূর্য্য গোধূলি ফাগে !
গুঞ্জনালস ব্রততীকুঞ্জে পীতমধুপের রঙের খেলা,
মুছে যায় সব মুকুলিত ছবি, একি অপরূপে চিত্তে মেলা !

মদির মন্ত্রে কল্পনালোল উদ্ভাসি উঠে অন্তঃপুরে
অমরলোকের অরূপ কাহিনী ঝঙ্কৃত করি' অনাদি সুরে।[১]

প্রতিফলিত সূর্য্যালোক, মধুপের পীতবর্ণপ্রাচুর্য্য, আইভির কুঞ্জবন, কবিকল্পনার কাছে তুচ্ছ হয়ে' যায়। শেলি আর একটি কবিতায়[২] এই অন্তর্গৃহীত রম্যালোকের ছায়াকে 'বিবেকোজ্জ্বল সৌন্দর্য্য' আখ্যা দিয়েছেন। কিটসের মৃত্যু উপলক্ষে রচিত কবিতাটিতে,[৩] এই ভাবটি শেলি বিশেষভাবে পরিস্ফুট করতে চেষ্টা করেছেন। বিশ্বের সঙ্গে ব্যক্তির যোগ, যে সৌন্দর্য্য, জীবন, আলোক ও প্রেমের কল্পিত সংযোগে সম্ভব হয় তা' খুব ভালরূপেই এ কবিতায় অনুসৃত হয়েছে। গ্যেটেতেও এই ভাবটি বিশেষভাবে দেখ্‌তে পাওয়া যায়। গ্যেটের ভিতর জ্ঞান ও ভাবের একটা পরিপূর্ণ সামঞ্জস্য চিরকালই কাজ করে' এসেছে; বিজ্ঞান ও ধর্ম্ম, তর্ক ও হৃদয় গ্যেটেতে একটা সমানভূমি পেয়েছিল। গ্যেটে কবিতার ভিতর দিয়ে বিজ্ঞান ও বিশ্বপ্রাণের যে ঐক্য দিতে চেষ্টা করেছেন তা'কে বৈজ্ঞানিকের গীতা বল্‌তে পারা যায়; তা'কে জড়বাদের মর্ম্মগত গভীর ওঙ্কার ব'লে কল্পনা করা যেতে পারে। গ্যেটের একটি কবিতা থেকে[৪] উদ্ধৃত কর্‌লে তা' বোঝা যাবে—

সমাসীন ব্রহ্ম দূরে, অতি দূরে দ্যুলোকের পারে?
বিকীরিত বিশ্বলোক ছাড়ি তাঁরে, মহাপারাবারে?
নহে নহে; ব্রহ্ম রাজে ব্রহ্মাণ্ডের হৃদ্‌পিণ্ড-আসনে।
ভূমায় বিকাশে' বিশ্ব অসীমের শাশ্বত-শাসনে
বিশ্ব জাগে তা'র মাঝে লভে প্রাণ নিঃশ্বাস প্রশ্বাসে
অসীমের স্পর্শে—ক্ষুদ্র মানবাত্মা দীপ্ত মহাকাশে!"

এই অন্তর্গৃহীত সৌন্দর্য্যকে রূপগ্রাহী করা সমস্ত উচ্চ আর্টেরই একটা পরম লক্ষ্য। এই সমগ্রকে গভীরভাবে বিচার করা, নির্ম্মুক্ত করা মনের একটা বিরাট কাজ—তাইত রূপশিল্প! এই সমগ্রকে রূপগ্রাহী করতে যে নিপুণতা প্রয়োজন তা'ই আর্টিষ্টদের সম্পত্তি; অরূপকে রূপ দেওয়া জীবনেতিহাসে অবশ্যম্ভাবী বলে', পুঞ্জীভূত জগৎসম্ভারকে সংহত ও শ্রেণীবদ্ধ করে' অনেক কিছু বর্জ্জন ও আরোপ করতে হয়। উচ্চতর ভাবুক তা' সাধনা ও সংস্কারে বুঝ্‌তে পারে ও তা' করে' থাকে। গ্যেটে এক জায়গায় বলেছেন, আর্টিষ্ট প্রাণের সমগ্রতার ভিতর দিয়ে জগতের সঙ্গে সামাজিকতা করতে চায়—সৃষ্টিতে এ সম্পূর্ণতা সে পায় না; তা' হচ্ছে, আর্টিষ্টের মানসকুসুম অথবা তা'কে দিব্য প্রাণস্পন্দনের পুষ্পিত ও ফলিত সম্ভার বলা যেতে পারে।[৫]

১ Prometheus Unbound. অনুবাদ লেখকের—সঃ ২ Hymn to Intellectual beauty.
৩ Adonais. ৪ "Proemium to Gott and Welt." অনুবাদ লেখকের—সঃ
৫ "The artist would speak to the world through an entirety; however he does not find entirety in nature, but it is the fruit of his mind or if you like it of the aspiration of a fructifying divine breath."—Goethe's Conversations,

এইরূপে কাব্য ও চিত্রে রসবোধ ও রসবিন্যাসের চেষ্টায় আর্টকে নূতন তথ্য ও নূতন উপায় স্বীকার করতে হচ্ছে। কবি চিত্তের হিরণ্যসূত্রে জগতের অবারিত সম্ভারকে গ্রহণ করে' যে বিচিত্র রম্যলোক গড়ে তুল্‌ছে তা' সে নিজের উপায়ে ও উপকরণেই করছে, তাতে সৃষ্টির ক্রিয়াকে অনুসরণ করার কোন প্রয়োজন অনুভব করছে না। প্যান-এথেনেইক প্রশেসনে (Pan-athenaic procession) যুবক যুবতীরা যে ভাবে শ্রেণীবদ্ধ হ'য়ে হিল্লোলিত প্রবাহে যে'ত, পার্থিননের কর্নিসে (Freize) ফিডিয়াস্ ঠিক সে ভাবে কিছু খোদিত করেননি। দৃশ্যটিকে সুবোধ্য ও সুরম্য করতে যা' কিছু আবশ্যক ও অপরিহার্য্য, যা' কিছু আরোপ্য ও যোজনসাপেক্ষ তা' ফিডিয়াসের কল্পনা যোগ করেছিল। অথচ অতটুকু ক্ষুদ্র পরিসরের ভিতরও অতীতের সমগ্র উজ্জ্বল দৃশ্যকেই মুখর করা হয়েছে—যা' বাস্তবিক ঘটনায় পাওয়া যেত না।

বিশ্বের প্রতিবস্তুই নানা পরিবর্ত্তন ও আন্দোলনে কম্পিত ও শিহরিত হচ্ছে—প্রতিমুহূর্ত্তেই সংসারের সম্পদ্ নূতন রূপ পরিগ্রহ করছে, ভাবের দিক থেকে ইন্দ্রিয়ের দিক্ থেকেও। বায়ুর আবর্ত্ত, আলোকের চাঞ্চল্য, বিকাশের অধীরতা—এ সব কোথাও কিছুকে স্থির হ'তে দিচ্ছে না। বস্তুমাত্রেরই সহস্রমুখী স্বরূপ আঁকা সম্ভব নয় এবং সব সময় প্রয়োজনও হয় না। কয়েকটা নিপুণ ও অপরিহার্য্য লক্ষণে সমগ্রকে উদ্দীপ্ত করতে হয়। আর্ট মানুষের মনস্তত্ত্বকে স্বীকার করে' স্বপ্রয়োজনে নিয়োজিত করে'। গভীর অরণ্যানী আঁকতে হ'লে জটিল সমারোহ ও পুঞ্জীভূত বৃক্ষবল্লরীর সব খুঁটিনাটি ছোট ছবিতে দেওয়া যায় না অথচ সুনিপুণ কয়েকটা তুলিকাপাতে অত্যজ্য কয়েকটা লক্ষণে তা' উদ্দীপ্ত করা সহজ। আর্ট সৃষ্টির নকল কাণ্ড নয়—তা' হ'লে বিশ্বামিত্রের মত আর্টিষ্টকে আর একটা সৌরজগৎ সৃষ্টি করতে হ'ত। অথচ শিল্পী বা কবি এমন গূঢ় কৌশল জানে যা'তে একটি সৌরলোক কেন শত সৌরলোকের সন্ধানও লোকচিত্তে প্রস্ফুট করা আর্টের পক্ষে সম্ভব হয়ে' পড়ে। আর্টের প্রথম ও শেষ বিচার মানুষের হৃদয়রাজ্যে—সে রাজ্যের গুপ্ত চাবি আয়ত্ত করতে পারলেই সৃষ্টির সমস্ত রহস্য করতলগত করা হয়।

বস্তুর কোন অজ্ঞাত বা অবজ্ঞাত সৌন্দর্য্যের দিকে হৃদয়কে সচেতন করতে হ'লে যে সমস্ত প্রণালী দরকার, হৃদয়বান্ আর্টিষ্ট সে সম্বন্ধে প্রচুর পরিমাণে সচেতন। কোন কোন শিল্পে পরপ্রেক্ষিত প্রথা বা দূরানুসূচিতা (Perspective) এবং আলো ও ছায়ার সম্পাতে ভাবকে একটা প্রাতিভাসিক সত্তা দেওয়া হয়—এসবেরও বাস্তবিক মূল হচ্ছে সঙ্কেত বা ইঙ্গিত। যে হিসাবে ভাষা ইঙ্গিত, শব্দ ইঙ্গিত, তেমনি কাব্য, চিত্র, ভাস্কর্য্য প্রভৃতিতে যে সমস্ত প্রণালী বা উপকরণ ব্যবহৃত হয় তা' সবই সঙ্কেত। ম্যালারমে শুধু সিম্বল সম্বন্ধে যা' বলেছেন তা' আধুনিক সমস্ত আর্ট সম্বন্ধে লক্ষ্য করে' বল্‌লেও চল্‌ত—আর্টের সমগ্র সম্পর্ক সম্বন্ধে তা প্রয়োগ করা যায়। বড় জিনিষকে ছোট বস্তুর ভিতর দিয়ে প্রকাশ করা, অসীমকে সীমার ভিতর দিয়ে গ্রহণ করা রূপকলার একটি অধিকার—জীবনের একটা বিশেষ সম্পদ্—না হ'লে সমস্ত জগৎ অনুদ্‌ঘাটিত ও অনাবিষ্কৃত থাকত; মানুষ

মানুষের কাছে সুস্পষ্ট হ'তে পারত না এবং যে সমস্ত বেদনা ও কল্পনায় মানুষ আচ্ছন্ন হয়ে' আছে, যা' শুধু সীমার ভিতর নিজের পরিধি বিস্তার করেনি, যা' অসীমের সম্পর্ককে সত্যতর মনে করছে তা' অনুভব করা বা প্রকাশ করা সম্ভব হ'ত না। একালের কোন ভাবুক বলেছেন, মায়ার দিক্ থেকেও পরমার্থপ্রীতি বা প্রেম মানুষের একটা বিশেষ সম্পত্তি কারণ তা'তে সে আত্মবিস্মৃতির একটা উপলক্ষ্য পায়। অসীমের সঙ্গে হৃদয়ের যোগ কল্পনা করতে পারলে হৃদয়কেও অসীমতার স্পর্শে মহীয়ান করা হয়। এজন্য ব্রহ্মে অনুরক্তি, লৌকিক থেকেও চিত্তকে মহৎ করে। এ রকম ব্যাপার, শুধু সঙ্কেত মুদ্রা, তিলক বা সিম্বলেই সম্ভব হয়। এজন্য জীবন ও আর্টের সকল সম্পর্কে যে সিম্বল ওতপ্রোত হয়ে আছে তা' একালের শিল্পীরা অনেক ঘুরে' ফিরে' বুঝ্তে পেরেছে।

এ-যুগে ঘটনার ও ভাবের অনেক বৈচিত্র্য এসে' পড়েছে। অনেক কাল পরে আর্টে জীবনের গভীরতম অধ্যাত্মসম্পর্ক সম্বন্ধে প্রশ্ন ও চর্চ্চা আরম্ভ হয়েছে; এখন এতদিন পর্য্যন্ত যা'কে সত্য বলা হ'য়েছে তা'কে আর ঠিক তা' বলা যাচ্ছে না। অদৃশ্য জগতকেও কবির ভাষায় আর স্বপ্ন, মায়া বা মতিভ্রম বলা হচ্ছে না। এই অবস্থার সাহিত্যকে লক্ষ্য করে' সাইমনস্ বলেছেন, 'a literature in which *the visible world* is no longer a reality and *the unseen world* no longer a dream.' সিম্বলের ভিতর দিয়ে এই অরূপ লোকের অপরূপ রূপ কাব্যে ও চিত্রে প্রস্ফুট করা যায়। কার্লাইল বলেছেন, 'সিম্বলের ভিতর দিয়েই অসীমকে রূপগ্রাহী করা যায়; সীমা ও অসীমের সঙ্গম শুধু রূপকের ভিতরই সম্ভব হয়। এজন্য ধর্ম্মসাধন ও বিধানে প্রতি পাদক্ষেপে সিম্বলকে আশ্রয় করে' অগ্রসর হ'তে হয়। এ সব গভীরতর চেষ্টার মধ্যে বস্তুবাদের প্রবেশাধিকার নেই—তা' ছাড়া বস্তুবাদ ব্যাপারটিও কি অলীক নয়? Zola যে বইতে বস্তুবাদিতার পক্ষে রাশি রাশি লিখেছেন, মলাটে বদ্ধ সে বইখানিও কি রূপক নয়? সঙ্কেত ও সিম্বল নয়? সিম্বলের বিশেষত্ব হচ্ছে তা'র ভিতরই একটা অনাদ্যন্ত গোপনীয় গাম্ভীর্য্য থাকে—তা'র কিছুটা প্রকাশিত ও অনেকটা গূঢ় সিম্বলের অন্তর্নিহিত রহস্যই তা'কে চিরনবীন ও চিরমুখর করে' রাখে। সিম্বলের লুক্কায়িত রহস্য একটা বিশেষ কৌতূহল জাগ্রত করে' আনন্দকে পর্য্যাপ্ত ও প্রবল করে' তোলে। সিম্বল বা রূপকের মূলে এই অন্তর্গূঢ় রহস্য নিহিত থাকে বলে' তা' মুকুলিত সৌন্দর্য্যের মত হৃদয় সম্পর্কে বিকাশের অপেক্ষা করে' চিরনবীন থাকে। তা'র শেষ কথা শেষ হয় না—শেষ গান গাওয়া হয় না। এই জন্যই বোধ হয় ম্যালারমে বলেছেন, 'To name is to destroy; to suggest is to create.' অধ্যাত্ম ব্যাপার ছেড়ে' দিলেও আর্টিষ্টের হৃদয়শায়ী অপরূপ রূপ-স্বপ্নকে যদি রূপ দিতে হ'য় তবে তা' শুধু উদ্দীপনার ভিতর দিয়েই সম্ভব হয়; এবং সে উদ্দীপনার মর্ম্মই হচ্ছে সঙ্কেতাত্মক। তা'তে কোন জিনিষকে আগুভাবে দাঁড় করান হয় না। মোট কথা ও' রকম

১ 'In the symbol proper……the Infinite is made to blend with the Finite, to stand visible as it were, attainable there.' Carlyle.

জ্যামিতিক রূপ দেওয়া আর্টের কাজই নয়। যা' প্রচ্ছন্ন তা' সহজবোধ্য করতে হ'লে কোন মায়ার সাহায্য দরকার। এজন্য অরূপলোকের সন্ধানে ও প্রকাশে কাব্য ও চিত্রের প্রকৃতি রূপান্তরিত হয়ে' গেছে।

ইউরোপের জীবন ও আর্টে, নানা অভিজ্ঞতা ও আন্দোলনের ফলে যে সব জটিল ও গভীর প্রশ্ন উঠেছে, শুধু দেখে, ইউরোপের তা'তে তৃপ্তি হচ্ছে না—তা'কে স্বাগত বলে' বরণ করতে ইউরোপ উৎসাহিত হয়েছে। তত্ত্বচর্চ্চার ভিতর দিয়ে যা' সত্যোপেত মনে হয়নি এ-যুগে আর্টের ভিতর দিয়ে সে সম্বন্ধে গভীর প্রতীতি জাগ্রত হয়েছে। দর্শন ও বিজ্ঞান তর্কের ঝুলি কাঁধে নিয়ে যতটা যেতে পারেনি, আর্ট গভীর সৌন্দর্য্য অভিসারে গিয়ে আঁধার রজনীতে তা'র সন্ধান পেয়েছে। বল্‌তে গেলে জড়বাদের বপ্রক্রীড়া হৃদয়ের তীর ও সীমা ভেঙে ভেঙে হঠাৎ যেন অসীমতার স্বপ্নালোক দেখিয়েছে। এ ব্যাপার দেখে' দার্শনিক শেলিঙের কথাই মনে হচ্ছে; বিজ্ঞান ও তত্ত্বের ভিতর দিয়ে যে সত্যকে পাওয়া যায় না আর্টের ভিতর দিয়ে তা পাওয়া যায়—"Art and not Philosophical knowledge is the highest human function"।[১]

এইরূপে জড়বাদের হৃদয়হীন সাহারায় অপ্রত্যাশিত সলিলাগম দেখে' বিস্মিত হ'তে হয়। একটা কথা আছে বিপরীতধর্ম্মীরা শেষটা এক জায়গায় এসে' পড়ে। পশ্চিম, বিজ্ঞানের ভিতর দিয়ে প্রাতিভাসিক জগতকে সন্ধান করেছে ও করছে; প্রাচ্য দেশও মানবের মনোজগতের দুর্ভেদ্য গভীর অরণ্যের ভিতর দিয়ে সত্য সন্ধানে অগ্রসর হয়েছে। উভয়কে শেষে অধ্যাত্মজগতের দ্বারে এসে পড়্‌তে হয়েছে।

ইউরোপে রম্যবাদী ((romantic) যুগের অস্পষ্ট ও বায়বীয় প্যান্‌থিজম বা বিশ্বাত্মবোধ এবং এযুগের গভীর ও কঠোর অধ্যাত্মিক 'জিজ্ঞাসা' এক রকমের জিনিষ নয়। প্রাথমিক খ্রীষ্টীয় বিধান প্যাগানিজম্‌-কল্পিত জলস্থলের অসংখ্য দেবতাকে[২] দূর করে' মানুষকে সৃষ্টির সম্পর্ক থেকে সংহরণ করে' আত্ম-নিবিষ্ট করেছিল। সৃষ্টি অন্য কোন্ নূতন সম্পর্কে মানুষের হৃদয়ে সে সময় আর স্থান পেতে পারেনি। এজন্য মানুষ ও সৃষ্টির মধ্যে বহুকাল একটা বিশুষ্ক শূন্যতা এসে'

১ কোন পত্রে সম্প্রতি লিখিত হয়েছিল যে, ম'সিয়ে বার্গস' শ্রীযুক্ত রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর মহাশয়ের সঙ্গে নিজের অনেক বিষয়ে অভিন্নমত লক্ষ্য করে' বলেছিলেন যে, পশ্চিম, বিচার ও বিশ্লেষণের ভিতর দিয়ে যা' পায় পূর্ব্বাঞ্চল তা' সহজ সংস্কারে লাভ করে। হয়ত কথাটি সে ভাবে না বলে অন্যরূপে বল্‌লেই ভাল হত—অর্থাৎ দার্শনিক বহু আয়াসে ও চিন্তায় যা' লাভ করে কবি ও আর্টিষ্ট তা' সহজে উপলব্ধি করে। কারণ শঙ্করাচার্য্যের দেশে দর্শন ও ন্যায়শাস্ত্র সত্যকে যতটা বাষ্পাচ্ছন্ন করেছে ততটা প্রকাশ করেনি। তা ছাড়া রবীন্দ্রনাথের জীবনতত্ত্বে আধুনিক যুগের যে সমস্ত সমস্যার পূরণ হ'য়েছে তা' আর্টের ভিতর দিয়ে হয়েছে বল্‌তে হবে। রবীন্দ্রনাথ প্রথমত ও প্রধানত কবি ও স্রষ্টা। 'সাধনা'র ভূমিকায় তিনি নিজেও তা' বলেছেন।

২ 'Satyrs, Dryads, Fauns, Nymphs, 'Pan' Narcissus, &c.

পড়েছিল। [১] নানা রকম নৈতিক বৈচিত্র্যকে আশ্রয় করে' প্রাথমিক খ্রীষ্টীয় বিধান যে দেববাদ রচনা করে তা' মানুষের নিজেরই নৈতিক প্রশ্নাদি সম্পৃক্ত ব্যাপার—সৃষ্টি বা প্রকৃতির সঙ্গে তা'র কোন সম্পর্ক ছিলনা বলে' সৃষ্টিকে তা' ঘনিষ্ঠ করেনি। [২]

র‍্যাঁণার (Renan) মতে অসীমত্ব সম্বন্ধে একটা ধারণার প্রতিষ্ঠাই মধ্যযুগের সব চেয়ে বড় কাজ। মধ্যযুগে, সৃষ্টির বৈচিত্র্য, মানব ও এই অসীমত্বের মধ্যে কান সেতুপথ রচনা করতে পারেনি। কারণ সৃষ্টিমূলক দেববাদ ত্যাগের সঙ্গে সঙ্গে প্রকৃতিও পরিত্যক্ত হয়। কাজেই তখন সৃষ্টির সঙ্গে সামাজিকতা স্থাপনের আর কোন নূতন সূত্র থাকে না। জ্ঞানরাজ্যের একদিকে মানুষ একক ছিল আর এক প্রান্তে ভূমা মাত্র অবশিষ্ট ছিল। আর সবই অনেকটা ফাঁকা ছিল। এজন্য বিজ্ঞান যখন আবার সৃষ্টি পর্য্যায়কে জীবতত্ব, ভূতত্ব, আকাশতত্ব, প্রভৃতির ভিতর দিয়ে মানুষের চিত্তে প্রতিষ্ঠিত করতে আরম্ভ করে তখন মানুষের মন আবার নূতন প্রশ্ন ও নূতন সমস্যায় আন্দোলিত হয়ে' উঠে।

বিজ্ঞান ক্রমশঃ নানা বস্তু আলোচনা করে' সৃষ্টির সীমাহীন বৈচিত্র্য দেখে' বিস্মিত হয়ে' গেল। অথচ জড়ত্বের ভিতর দিয়ে অগ্রসর হয়ে' সৃষ্টির কোন কূল-কিনারা পাওয়া গেল না। তখন মানুষের মনে নানা প্রশ্ন উঠ্‌তে লাগ্‌ল। যতই জ্ঞান বাড়্‌তে লাগ্‌ল তত অজ্ঞানও বাড়্‌তে লাগ্‌'ল। মানুষ বুঝ্‌তে পার্‌'ল যে সে কত কম জানে; কত কম ব্যাপার তা'র ইন্দ্রিয়ের ও মনের আয়ত্তে এসেছে। ক্রমশঃ জড়ত্বের আবরণের ভিতর দিয়ে কল্পনায় সে অজড় ও অমরের রূপস্বপ্ন দেখ্‌তে আরম্ভ কর্‌ল।

রম্যবাদীযুগের বিশ্বাত্মবোধ কোন গভীর বস্তুবোধের ভিতর দিয়ে জাগ্রত হয়নি। গ্যেটের প্যান্‌থিজমের বা বিশ্বদেববাদের মূলে যে তত্ব আছে তা' জার্ম্মান দার্শনিকদের মতবাদের ও ন্যায়শাস্ত্রের খাতিরে জাগ্রত হয়েছিল। অন্যান্য কবিদের কারও তেমন খাঁটি বিশ্বাত্মবোধ হয়নি; যা' হয়েছিল তা' ইন্দ্রিয়জ, তা' অনেকটা মানসিক বিলাসিতা ও পরিবর্ত্তনস্পৃহা থেকে জন্মে—কোন গভীর অধ্যাত্মপ্রয়োজনে তা' অঙ্কুরিত হয়নি। জার্ম্মান দার্শনিক ফিক্‌টের সময় থেকে সৃষ্টিকে *Geist* বা স্পিরিট্‌ বলে' কল্পনা করা জার্ম্মান ভাবুকদের সহজসাধ্য হয়েছে। ফিক্‌টের দর্শনে সমসাময়িক প্রচলিত সমস্ত মতবাদকে জড়িয়ে ঐক্য দেওয়ার একটা চেষ্টা আছে। কিন্তু বলতে হ'বে এ সমস্ত মতামত ন্যায়শাস্ত্রকে শিরোধার্য্য করে' অগ্রসর হয়েছে, জীবনকে অনুসরণ করে' এ

১ Man awakening to free consciousness at the end of the middle ages seized first upon himself as the subject of the highest art. Nature had to wait her turn, And her turn came when the cycle of purely human motives had been exhausted.—Symonds.

২ Catholic Christianity has remained monotheistic, yet it allows a hierarchy of angels, a hierarchy of devils and a whole multitude of Saints, each of whom personifies and symbolises some specific form of moral excellence.—Ibid.

সব হয়নি; এ যুবের উপদেশ ঘাড়ে করেই জীবন অগ্রসর হ'তে চেষ্টা করেছে। ফিক্‌টের *Wissenschflslehre* কোন গভীর অধ্যাত্মবোধের ইতিহাস নয়—তা' তর্কশাস্ত্র ও ন্যায়শাস্ত্রের আনুকূল্যেই সৃষ্ট হয়েছে। ফিক্‌টে বলেন,—"আমরা বিশ্বপ্রকৃতির ফল বা বিকাশ, আমাদের মধ্যে সৃষ্টির বিশ্বনিয়ম জাগ্রত হয়ে' চিন্তাপর্য্যায় সৃষ্টি করছে; এ জন্যই বল্‌তে হয় যে সৃষ্টি একটা অধ্যাত্ম ও মানস ব্যাপার, আর কিছু নয়"।[১]

গ্যেটের মন গভীরভাবে বিবর্ত্তনবাদে গঠিত হয়েছিল। রুশো ও বিশেষভাবে গোটের চিত্তকে আন্দোলিত করেছিলেন। তা'তে গ্যেটের মন পরাবিদ্যা ও অপরাবিদ্যার মধ্যে একটা সমন্বয় কল্পনা করে। গ্যেটে সৃষ্টিতে খণ্ডের মধ্যে অখণ্ডের প্রাপ্তিকে বিবর্ত্তনবাদের জীবধর্ম্ম (organic) হিসাবে সত্যোপেত মনে করে' আত্মপ্রসাদ লাভ করেছিলেন। Thilly বলেন 'জীবন', 'প্রকৃতি' ও 'আর্ট' সম্বন্ধে "গ্যেটের সমগ্র ধারণা, জীবধর্ম্মী কার্য্যাকারণশৃঙ্খলার উপর নিহিত; গ্যেটে অংশের ভিতর সমগ্রকে অনুসরণ করা, কবি ও ভাবুকের শ্রেষ্ঠতম শক্তি বলে' মনে করেছে। গোটের মতে কবি সহজ অন্তর্দৃষ্টিতে নিজের ভিতরে একটা অসীম জ্ঞানের বিকাশ দেখ্'তে পায়, যা'তে ভগবানের সঙ্গে সমান-ধর্ম্মিত্বের ইঙ্গিত ও উপলব্ধি হ'য়। এই শক্তিই ফাউষ্ট চেয়েছিল"।[২]

ফিক্‌টের প্রাণবাদ (Idealism) অপেক্ষা শেলিঙের তত্ত্বাদর্শই কবিদের বেশী হৃদয়গ্রাহী হয়েছিল। ফিক্‌টে মনোজগতের অতীত আর একটা জগতের (extramental world) ধারণা করেছিলেন। সৃষ্টি যে ব্যক্তিগত জ্ঞানের ভিতর অনন্ত জ্ঞানের একটা পরিণাম এবং তা' যে কর্ত্তৃশক্তির (will) উদ্দীপনার জন্য একটা বাধারূপী উপলক্ষ্য, এই মত শেলিঙ গ্রহণ করতে পারেন নি। জড় জগৎ ও প্রাণজগৎ মূলতঃ যে একাত্মক তা' শেলিঙেই খুব সুস্পষ্ট হয়েছে, এ জন্য তা' কবিদের বিশ্বদেববাদের জন্য অনেক কাজে এসেছে। একই প্রাণশক্তি (creative energy) যে সর্ব্বত্র জলে স্থলে আত্মবিকাশ করছে এবং স্বতন্ত্র জীব বলে যে কা'রও অস্তিত্ব নেই, সে কালে যা'রা বিজ্ঞানসম্মত একত্ব খুঁজেছে তা'দের এ কথা বড়ই প্রাণস্পর্শী হয়েছিল। প্রাণ ও প্রকৃতির (spirit and nature) সমধর্ম্মিত্ব ইউরোপের ইতিহাসে বড়ই একটা মোহনীয় তথ্য, বিশেষতঃ তা' নব্য বিবর্ত্তনবাদের সঙ্গে অধ্যাত্ম সম্পর্কের একটা সহজ সংযোগ সম্ভব করেছিল। শেলিঙ দেখাতে চেষ্টা করেন একই প্রাণশক্তি ব্যক্তিচিত্তে, প্রাণীজগতে, জীবপ্রবাহে,

১ "We are the creatures or products of universal nature ; in us the universal law of nature thinks and comes to consciousness ; *yes but for that very reason must* be 'Geist,spirit, mind can be nothing else."—*Fichte.*

২ "Goethe's entire view of nature, art and life rested on the organic or theleological conception ; he too regarded the ability to see the whole in parts, the idea or form in the concrete reality as the poet's and thinkers' highest gift as an *apercu*, as a revelation of consciousness that gives a man a hint of his likeness to God. It is this gift which Faust craves and Mephisto sneers at as *die hope Intuition.*"—*Thilly.*

রাসায়নিকের বিশ্লেষণে বৈদ্যুতিক তরঙ্গে, মাধ্যাকর্ষণে কাজ করছে—সব কিছুতেই প্রাণ ও প্রজ্ঞা রয়েছে।[১]

বিজ্ঞান ও তত্ত্বজ্ঞানের এই সমন্বয় চেষ্টায় রম্যবাদের উদ্দীপনা কল্পনামুখর হয়ে' উঠে এবং কবিরা তত্ত্বের দিক্ থেকে বিশ্বময় বিশ্বপ্রাণ প্রতিষ্ঠিত করতে চেষ্টা করে। এ জন্যই Thilly বলেছেন[২] প্রকৃতি যে শরীরী প্রাণ এবং প্রাণও যে অদৃশ্য প্রকৃতি, শেলিঙের এই মত রম্যতন্ত্রীদের কল্পনাকে চঞ্চল করে' তুলেছিল। তা'তে কবিরা প্রকৃতিকে প্রাণ ও চেতনা যুক্ত বলে' কল্পনা করতে সক্ষম হয়েছিল এবং প্রকৃতিকে প্রীতি ও সহানুভূতির চোখে দেখ্‌তে চেষ্টা করেছিল।

এটাও এক রকমের বিশ্বদেববাদ বা প্যান্থিজম,—শুধু বিজ্ঞানসম্মতভাবে জগৎকে জৈব প্রণালীতে গঠিত বলা হয়েছে মাত্র। অংশের মধ্যেই সমগ্রকে নিহিত কল্পনা করার ভিতরকার কথা হচ্ছে বিবর্ত্তনবাদের সঙ্গে যোগ রক্ষা করা। রম্যবাদের যুগ কোন রকমেই বিজ্ঞানের মতামতকে উপেক্ষা করতে চায়নি।

ইউরোপের সেকালের বিশ্বাত্মবোধ, জীবনের গভীর জটিলতা হ'তে উপলব্ধি হয়নি, তা' তর্কশাস্ত্রের সাহায্যে এবং সমগ্র জ্ঞান ও বিজ্ঞানের মূলে একটা সংহত ঐক্য দেওয়ার চেষ্টা ও প্রলোভন হ'তে হয়েছিল। কিন্তু একালের বিশ্বসম্পর্ক অনেক গভীর ইতিহাস ও অভিজ্ঞতা অতিক্রম করে' অনেক ব্যক্তিগত ও সামাজিক সাধনার ফলে উপলব্ধ হয়েছে! নানা বিভিন্ন আদর্শে অনুপ্রাণিত কবি ও ভাবুকের মধ্যে তা' যে ভাবে দেখা যাচ্ছে তা'তে শুধু তরল উচ্ছ্বাসের উপর যে তা' নি'হিত এ কথা বলা যায় না। এ জন্যই মিঃ সিমন্স্ মেটারলিঙ্কের রহস্যবাদের উল্লেখ করে' যা বলেছেন তা এ যুগের নানা দেশের শ্রেষ্ঠতম কলাপ্রেমিকের জীবনধর্ম্মের গভীর সম্পর্ককেও প্রস্ফুট করেছে। তিনি বলেন, মেটারলিঙ্ক যে পুরাণ তত্ত্বের নূতন উদ্গাতারূপে দেখা দিয়েছেন তা' অনেককাল নিঃশব্দে ছিল; বিজ্ঞানের দৈন্য ও প্রত্যক্ষবাদী দর্শনের রিক্ততায় তা'র মূল্য সম্পূর্ণভাবে উপলব্ধ হওয়ার পরেই আজ তার আদর দেখ্‌তে পাওয়া যাচ্ছে।[৩]

১ The ideal and the real, thought and being are identical in their root ; the same creative energy that reveals itself in selfconscious mind operates unconciously in sense-perception in animal instinct, in organic growth, in chemical processes in crystallisation, in electrical phenomena and in gravity—there is life and reason in them all. P—Schelling.

২ "It was the thought of Schelling's that nature is visibie spirit, spirit is visible nature that gave in impetus to the Romantic imagination and encouraged the new poets endow the world with life and mind and to view it with a loving sympathy."—*Thilly.*

৩ This old Gospel, of which Maeterlinck is the new voice has been quietly waiting until certain bankruptcies, *the bankruptcy of science, of the positive philosophies,* should allow it *full credit.*—A. Symons.

যা'কে ডিক্যাডাণ্ট্ আর্ট বলা হয় তারই অনুক্রমে ইউরোপের জীবনে ও সাহিত্যে একটা নূতন অধ্যাত্ম সম্পর্ক এসেছে। চূড়ান্তরূপে ভাব ও বস্তু বিশ্লেষণে মন যখন ক্লান্ত হয়ে' পড়েছিল তখনই একটা নূতন জগতের সন্ধান পেয়ে মন বলিষ্ঠ ও সাহিত্য পুষ্ট হয়ে' উঠে। এমনি করেই অন্তরতর অরূপের ও গভীরতর অধ্যাত্মজীবনের রূপসম্পর্কের একটা নূতন ও সজীব চেষ্টার সূত্রপাত হয়। জড়বাদের জন্মতীর্থে যা' কিছু রহস্যরূপে ইন্দ্রিয় ও মনের অতীত হয়ে' আছে, তা' রূপগ্রাহ্য করার চেষ্টাকে পরমার্থ করা এবং তা'র তুলনায় শুধু মানসিক ঘটনা ও অনুভূতির বিবৃতি বা জড়জগতের বস্তুপুঞ্জকে ব্যাখ্যা করাকে সামান্য ও নগণ্য মনে করা—গূঢ় ও অবগুণ্ঠিত জীবনধারাকে নির্ম্মুক্ত করে' স্থূলত্বের প্রতি অবজ্ঞা জন্মান—এ সব অবনতি বা ডিক্যাড্যান্সের লক্ষণ বলেই মনে করা স্বাভাবিক।

এইরূপে ইউরোপের কাব্যে, সাহিত্যে ও চিত্রে এক আশ্চর্য্য রসসন্ধান সুরু হয়েছে। রূপরস ও আকারকে সামান্য মনে করাও ইউরোপের পক্ষে সম্প্রতি সম্ভব হয়েছে। বাইরের সংসারের ঘটনার মূল্য কমে' গেছে, বিজ্ঞানের বন্ধনকে বঞ্চনা মনে হয়েছে; এবং অতলস্পর্শী জীবনের অন্তস্থলে জাগ্রত গভীর রহস্যরসের দ্বার উদ্‌ঘাটনের চেষ্টা আরম্ভ হয়েছে।

এ প্রসঙ্গে হুইসমাঁর (Huysmans) আর্টে এ যুগের সাহিত্য, কলা ও জীবনের সমগ্র সুরবন্ধন ও মূর্চ্ছনা লক্ষ্য করা যায়। হুইসমাঁ নিজের প্রথম প্রকাশিত উপন্যাসের [১] ভূমিকায় লিখেছিলেন; "আমি যা' দেখ্‌ছি, ভাব্‌ছি এবং যা' অনুভব করেছি তাই লিখ্‌ছি, যতটা ভাল করে' পারি ততটাই আমি লিখি এই হচ্ছে আমার মত।" এ'র চেয়ে চূড়ান্ত বস্তুবাদের নমুনা পাওয়া দুষ্কর। বইখানির বিক্রী বন্ধ করা হয়েছিল। ক্রমশঃ ডিক্যাডাণ্ট্ আদর্শের চরমগীতা, যা'কে *'Breviary of decadence'* বলা হয়—'ভুল পথে' [২] উপন্যাস খানি রচনা করে' ডিক্যাডাণ্ট শাস্ত্রের সমগ্র রস সঞ্চারের কল্পনা জমাট্ করে' হুইসমাঁ হয়ত নিজেকে ও সমাজকে পরীক্ষা করেন। 'A Rebours'-এর নায়ক স্বেচ্ছায় আত্মসংগ্রহ করে' একাকিত্বের নির্জ্জনতায় আশ্রয় গ্রহণ করে। পুঞ্জীভূত ডিকাড্যাণ্ট চিত্র, কাব্য ও সঙ্গীতের ভাবমদিরায় নিমজ্জিত হয়ে' নায়ক আত্মতৃপ্তির উপায় খুঁজে। সমাজ, রসসঞ্চয়ের দিক থেকে যা' চেয়েছে, তা' সংগ্রহ করে'ও দেখা গেল আত্মতৃপ্তির পথ সুগম হয়নি। উপন্যাস খানিতে নায়কের আধুনিক কাব্য ও চিত্র সংগ্রহ, এ যুগের রসার্থীর লোভনীয় ছিল। টেনিসনের 'আর্টের প্রাসাদ', কালিদাসের অলকা বা মৃচ্ছকটিকে বসন্তসেনার পুরী কল্পনায় উজ্জ্বল, কিন্তু তা'তে একটা জীবন্ত সম্পর্কের উষ্ণ শোণিতস্পর্শ নেই। স্নায়ুর পক্ষে আধুনিক চিত্র ও কাব্য প্রভৃতিতে যা' কিছু উত্তেজক পাওয়া যায়, তার ভিতর নায়ক Des Esseintes নিজের নীড় রচনা করে। বোদলেয়ারের (Baudelaire) কাব্য, ফ্লোবেয়ারের (Flaubert) 'সেণ্ট্ এণ্টনীর প্রলোভন', গঁকুরদের (Goncourts) লাফোস্তাঁ, ভেয়ারলেইন ও ম্যালারমের কাব্য, ওস্তাভ্ মরো, লুইকাঁ ও র‍্যাদোঁর বিশেষভাবে নির্ব্বাচিত কয়েকটা ছবি প্রভৃতিতে নায়কের প্রাসাদ পূর্ণ করা হয়। আলোক,

১ Marthe ; histoire d'une fille.

২ A Rebours.

নীলকণ্ঠেশ্বর মন্দির উদয়পুর (মধ্যভারত)

বর্ণ, গন্ধ সব কিছুই কল্পনার অস্বাভাবিক ও অপূর্ব্ব সংগ্রহে পূর্ণ ছিল। এইরূপে নায়কের গৃহ এ যুগের ইন্দ্রপুরীর সৌন্দর্য্যে আপ্লুত করে' হুইসমঁা নিরস্ত হয়েছেন। অধুনিক ডিকাড্যাণ্ট আর্ট আত্মতৃপ্তির জন্য কল্পনায় যা' কিছু সৃষ্টি করেছে, সব কিছুতেই আচ্ছন্ন ও মজ্জিত হয়ে' উপন্যাসের নায়ক তৃপ্তি খুঁজেছিল কিন্তু তা'তে মনের রোগ যায়নি। এই উপন্যাস ইউরোপেরই আর্ট ও জীবনের একটা বিশেষ অবস্থার ছবি। হুইস্‌মাঁ, ডিকাড্যাণ্ট্‌ আর্টের একটা চরম ছবি এঁকে দেখাতে চেষ্টা করেছেন যে তৃপ্তি এখানে নেই—আরও সাম্‌নে যেতে হবে—নূতন পথের পথিক হ'তে হ'বে। কোন লেখক উপন্যাসখানি সম্বন্ধে বলেন—'সমসাময়িক সাহিত্যে বইখানির একটা স্বতন্ত্র ও স্বাধীন প্রতিষ্ঠা আছে কারণ এ'তে প্রতিভার একটা পরিপূর্ণ চিত্র দেখ্‌তে পাওয়া যায় এবং সঙ্গে সঙ্গে একটা অধ্যাত্ম যুগের ও যে চরম কথা বলা হয়েছে, তা' সহজেই ধরা পড়ে ।'[১]

এ অবস্থা অতিক্রম করে' ইউারাপের আর্টকে অগ্রসর হ'তে হ'ল। ক্রমশঃ স্নায়ুর উত্তেজক মানসিক খাদ্য ছেড়ে' জীবনের গভীরতর রহস্যপথে হল গতি। 'লা-বা' (Las Bas) রচিত হল। অধ্যাত্মপথে আত্মার সহজ অনুধ্যানকে অনুসরণ না করে' অলীক, অতিপ্রাকৃত ও অলৌকিক মধ্যযুগ সুলভ ম্যাজিক ও সম্মোহন কলার দিকেও একবার অগ্রসর হ'তে হল। অতিপ্রাকৃত ভোজের রাজ্যে যা' কিছু ইতর ও সয়তানী ব্যপার আছে তা'র ভিতর ও যাতায়াত করে' অভিজ্ঞতা সঞ্চয় করতে হ'ল। বইখানিকে এইজন্য সয়তানী ও ব্ল্যাক্‌ম্যাজিকের অদ্ভুত নমুনার প্রতিভূ বলা হয়েছে।

সে যা'ক্‌, 'লা-বাতে' যা' দেখ্‌তে পাওয়া যায়, তা'কে একটি গভীর দূরগামী ভাবরাগিণীর সূচনা বল্‌তে হয়! ইউরোপ ও আমেরিকাকে এই ভাব, ক্রমশঃ বিচিত্র সম্পদ্‌ দিয়েছে। 'লা-বা'তে হুইসমাঁ যা' আবিষ্কার করেছিলেন ইউরোপের অধুনিক ইতিহাসে তা' একটা প্রধান ব্যাপার। সে হচ্ছে, শুধু বাইরের ঘটনা এবং মেটারলিঙ্ক যা'কে বলেছেন 'মনের উপরকার স্তর'—তা' শুধু পুঙ্খপুঙ্খানুরূপে বিশ্লেষণ কর্‌লে হবেনা; গোতিয়ের মতেই হোক বা গঁকুর্ত্তদের মতে নূতনত্ব ও অদ্ভুত্বকে —*'inedit'* উপস্থাপিত করেই হোক্‌, সে সব উপায়ে জীবনের অনেক কথা সাম্‌নে আন্‌তে পারা যায় না। কাজেই আর একটা পথে চল্‌তে হবে—সেটা হচ্ছে পারমার্থিক স্বভাববাদের (*spiritual naturalism*) পথ। যে পথে পরমার্থ জগৎই অনুভবের ও ধারণার বিষয় হয়ে' স্বভাবের (Nature) স্থান অধিকার করেছে সে অবস্থায় কাব্যে তা'কে স্থান দিতে হলে তা পরমার্থিক স্বভাবই হয়ে' পড়্‌বে। হুইসমাঁ বলেন; "কাগজ পত্রের যথার্থতা ও নিখুঁত সত্য বজায় রাখা উচিত, বস্তুবাদের স্নায়ুসঞ্চারী সুকুমার ভাবাও ঠিক রাখা ভাল; কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে আত্মার গভীর উৎস খনন করাও তেমনি ভাবে প্রয়োজন তা' স্বীকার করতে হয়। যা' রহস্যজনক তা'কে শুধু মানসিক রোগের কাণ্ড মনে করে' উড়িয়ে দেওয়া কোন কাজের কথা নয়। Zola যে পথে গিয়েছেন সে পথেও যেতে হবে সন্দেহ

১ **'It has a place of its own in the literature of the day for it sums up not only a spiritual epoch.'**

নেই, কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে আরও একটি পথ সমান্তরাল ভাবে হাওয়ার মধ্যে রচনা করতে হ'বে. ভিতরকার অন্তরতম ব্যাপার এবং অধ্যাত্মলোকের তত্ত্বাদিকেও মুষ্টির ভিতর ধরতে হ'বে—এক কথায় পারমার্থিক স্বভাব-বাদের পথ খুলতে হ'বে" [১]। 'লা-বা'তে হুইসমাঁ প্রথম Zolaর বন্ধন হ'তে মুক্ত হন এবং জীবন যে শুধু বাইরের ঘটনায় নিবদ্ধ নয়, অন্তর্জগৎ ও অধ্যাত্মজগৎ বলে যে একটা ব্যাপার আছে তা' সাহিত্যের ভিতর দিয়ে প্রতিষ্ঠিত করে' হুইসমাঁ অগ্রসর হন।

বলা দরকার অসম্বদ্ধ ও অসংলগ্ন রহস্যবাদ, যা'কে অতিপ্রাকৃত ব্যাপার বলা যায় তা' অধ্যাত্ম-জীবনসঙ্গমকে সুস্পষ্ট করে না, দুর্লক্ষ্যই করে, অথচ দু'টি বিষয়ই অনেকটা অদৃশ্য জগৎ সম্বন্ধে বলে' কতকটা সংযুক্ত। কাজেই অসাধারণ ও অস্বাভাবিককে খুঁজে 'লা-বা'র ভিতর দিয়ে অপরূপ অধ্যাত্মলোকের সন্ধান পাওয়া গেল। ক্রমশঃ 'আঁরুৎ' [২] রচনা করে' হুইসমাঁ জীবনের গভীরতম স্তরে এসে পড়েন এবং সঙ্গে সঙ্গে ইউরোপের সাহিত্যকেও এক নূতন অমরলোকের সন্ধানে দীক্ষিত করলেন। মনস্তাত্ত্বিক উপন্যাস অনেক কাল হ'তে চলে' এসেছে। স্তাঁদালের [৩] 'লাল ও কালো' হচ্ছে তা'র একটা প্রধান নমুনা। কিন্তু আত্মবিশ্লেষণে অগ্রসর হলে মনের স্তরকেও ক্রমশঃ অতিক্রম করে' যেতে হয় এবং গভীর অধ্যাত্মলোকের সম্মুখীন হ'তে হয়। হুইসমাঁর উপন্যাসে তা'ই হয়েছে।

হুইসমাঁর 'আঁরুৎ' গ্রন্থ সম্বন্ধে বলা হয়েছে যে সংস্কারের বাইরের আবরণকে যে এতটা লঘু ও স্বচ্ছ করা যায়, তা' ইউরোপে হুইসমাঁই তাঁর 'আঁরুৎ' বইখানিতে দেখিয়েছেন। মিঃ সিমনস্ বলেন—'মনস্তত্ত্বের ইতিহাসকে যে আত্মার অন্তরতম অন্ধকার গুহার ভিতর পর্য্যন্ত প্রসারিত করা যায়—যেখানে জাগ্রত জীবনের উজ্জ্বল প্রাচীর-পর্য্যায় ক্রমশঃ অস্পষ্ট হয়ে' আসে—এ আবিষ্কার হুইসমাঁর 'আঁরুৎ' লিখবার আগে কোন ঔপন্যাসিক করতে পারেনি'।[৪] ইউরোপের সাহিত্যে কেবল এই একটি মাত্র উপন্যাস সম্বন্ধে বলা হয়ে' থাকে যে তা' শুধু আমোদ লক্ষ্য করে' রচিত হয়নি।

হুইসমাঁর আবিষ্কৃত পথে তিনি যে শুধু নিজে গিয়েছেন তা' নয়, ইউরোপও গেছে ও যাচ্ছে। সে জন্য ভাবকে মার্জ্জিত ও ভাষাকে নূতন যাত্রার উপযোগী অলঙ্করণে ভূষিত করার চেষ্টা

১ "It is essential to preserve the veracity of the document, precision of detail, the fibrus and nervous language of Realism ; but it is equality essential to became *well-diggers of the soul* and not to attempt to explain what is mysterious by mental maladies......It is essential in a word to follow the great road so deeply dug out by Zola, but it is also necessary to trace a parallel pathway in the air and to grapple with *the within and after, to create in a word a Spiritual Naturalism.*"

২ En Route. ৩ Stendahl's Le Rouge et le Noir.

৪ 'But that psychology could be carried so far into the darkness of the soul, that the flaming walls of the world themselves faded to a glimmer was a discovery which had been made by no novelists before Huysmans wrote the *En Route*'.

হয়েছে। অধ্যাত্মজগতে বিচরণ করতে হ'লে বস্তুবাদের ভাষায় কাজ চলে না। তখন আদি-কাল হ'তে মিষ্টিকেরা ও সাধকেরা যা' ব্যবহার করে' এসেছেন তা' গ্রহণ করতে হয়। সেই জন্যই সিম্বল, রূপক ও সঙ্কেতের প্রয়োজন হয়ে' পড়েছে। গভীর তত্ত্ব ও আধ্যাত্ম অভিজ্ঞতা অনেকটা রূপকের ভিতর দিয়ে ছাড়া অন্য উপায়ে প্রকাশ করার যো' নেই। ইউরোপে সিম্বলিক আর্টের ভিতরকার মূল কথাও হচ্ছে তা'ই। হুইসমাঁর পরবর্ত্তী বই *'La Cathedrale'*-এ তা'ই হয়েছে। সিম্বলের সাহায্যেই জগতের সমগ্র রহস্যসূত্রকে জটিল বৈচিত্র্যের মধ্যে সুস্পষ্ট করা যায়; এইজন্যই সাহিত্যে সিম্বলিজম সুপ্রতিষ্ঠিত হয়ে' গেছে। এমনি করে অধ্যাত্মজগতের ভিতর অগ্রসর হওয়ার সঙ্গে সঙ্গেই কাব্যসাহিত্যে রূপক একটা বিশিষ্ট স্থান অধিকার করেছে।

হুইসমাঁর জীবনে ও গ্রন্থাদিতে স্তরে স্তরে এ যুগের সমস্ত অভিজ্ঞতা ও বেদনা, সন্ধান ও স্বপ্ন এমন সুস্পষ্টভাবে অভিব্যক্ত হয়েছে যেমনটি আর কোন ইউরোপীয় ভাবুকের সাহিত্যে দেখ্‌তে পাওয়া যায় না। ইউরোপের জীবন ও সাহিত্যে পারমার্থিক স্বভাববাদ বা *Spiritual naturalism*-এর প্রশ্ন তুলে', হুইসমাঁ এক আশ্চর্য্য স্থান অধিকার করেছেন। ভেয়ারলেইন এক জায়গায় বলেছেন, "বাক্‌চাতুর্য্যকে গলা টিপে শেষ করে' দাও" [১]। বাইরের শব্দচাতুর্য্য ও পরিপাট্যকে ছিন্ন করার উৎসাহ, ভিতরের রাজ্যকে উন্মুক্ত করার প্রেরণা থেকে হয়। এমন কি ভেয়ারলেইন এবং অন্যান্য কবিরা বাইরের আকারকে বিস্ময়জনক ঐশ্বর্য্য ও পারিপাট্য দিয়েছিলেন যেন তা' থেকে শেষ বিদায় গ্রহণ করার জন্য। শুধু ব্যাখ্যা ও বিবৃতির ভাষাকে চরমভাবে শাণিত করলে দেখ্‌তে পাওয়া যায় তা' কত সামান্য—অন্তরের গভীরতা প্রকাশের দিক্ থেকে তা' কত দুর্ব্বল ও অপ্রচুর; এইজন্য অখ্যান ও ব্যাখ্যা ছেড়ে' উদ্দীপনার সাহায্য নিতে হয়। কাজেই জীবনের অধ্যাত্ম প্রসঙ্গে সঙ্কেত ও সিম্বলের ভাষা দরকার হয়। এইজন্য কোন ভাবুক বলেছেন, 'There is such a thing as perfecting form *that form may be annihilated.*' ভাষার রূপকে বিনাশের জন্যই অনেক সময় তাকে পূর্ণ ও পরিণত করা হয়। উদ্দীপক ও সিম্বলাত্মক সাহিত্যের পূর্ব্ববর্ত্তী ভাষা লেখকদের হাতে প্রচুর পরিমাণে পরিপুষ্ট ও সমৃদ্ধ হয়েছিল, কিন্তু তা'তেই ভাষার সীমা ও অক্ষমতা কোথায় তা' ধরা পড়েছে। ফরাসী দেশে কাব্যের ও উপন্যাসের ভাষাকে অনেক সময় লেখকের স্নায়বিক সম্পর্কের হিল্লোলের সঙ্গে তাল রক্ষা করে' চল্‌তে হয়েছে; এইজন্যই তা'কে স্নায়বিক ব্যাপারও বলা হয়েছে। ফ্লোবেয়ার ও গঁকুর্ত্তের রচনা প্রণালী সম্বন্ধে বলা হয়েছে যে এসব লেখকেরা রচনাকে খুবই পরিস্ফুট করতে চেষ্টা করেছেন, যা'তে আখ্যান বা বক্তব্যের দিক্ থেকে এসব রচনায় কোন দৌর্ব্বল্য না না থাকে। তা'তে এ'রা বিশ্বের একটা দিককে চরমভাবে সুস্পষ্ট করেছেন। রচনা প্রণালী

১ 'Take eloquence and wring its neck.' Verlaine, 'Art Poetique.'

এই কাজের জন্য কতদূর সম্ভব ক্ষমতা সংগ্রহ করতে পারে, লেখকেরা তা' দেখিয়েছে। কোন লেখকের সনেটে ভাষা রূপতত্ত্বের দিক্ থেকে চরম সীমায় উঠে কি করে' নিঃশ্বাস ত্যাগ করে তা' কোন আলোচক উল্লেখ করেছেন [১]।

এইরূপে নানা অবস্থার ভিতর দিয়ে ইউরোপ অধ্যাত্ম অভিযানে অগ্রসর হয়েছে। এ পথে যে নূতন সাহিত্য রচিত হয়েছে, অতীন্দ্রিয় জগতের সঙ্গে সামাজিকতার জন্য যে নূতন সজ্জা ও সম্পদ সংগৃহীত হয়েছে—গ্যেটের সমসাময়িক তত্ত্বজ্ঞান ও বিশ্বপ্রাণানুভূতিমূলক সাহিত্য হ'তে তা' অনেক তফাতে। এ যুগের ভাবুকেরা অধ্যাত্ম জগৎকে দূর থেকে প্রণাম করে' যে'তে প্রস্তুত নয়, সম্মুখীন হ'তেই ব্যাকুল হয়ে' পড়ছে দেখ্‌তে পাওয়া যায়। রহস্য দেখে' কেউ পাশ কাটিয়ে যেতে চায়নি, রহস্যপথে চল্‌বার পাথেয় সংগ্রহ করতেই ব্যস্ত হয়ে' পড়েছে। সাহিত্যকে এই মানসিক বিপর্য্যয়ের সঙ্গে সঙ্গে ভাবের অনুরূপ প্রাণধর্ম্মী করার চেষ্টা হয়েছে এবং তা'তে প্রাচীন দ্রষ্টাদের প্রণালী অনুসরণ করারও চেষ্টা হয়েছে। কবি ও চিত্রকরেরা পুরাতন ঋষি ও দ্রষ্টার তূণ থেকে একটি নূতন ও সুতীক্ষ্ণ তীর ও সংগ্রহ করতে চেষ্টা করেছেন—তা' হচ্ছে সিম্বল বা সঙ্কেত। এসব দেখে শুনেই আলোচকেরা বলেছে—"It is all an attempt to spiritualise Literature"—এ হচ্ছে ভাষাকে সূক্ষ্মশরীর দেওয়ার চেষ্টা

আশ্চর্য্যের বিষয় বিজ্ঞানযুগের চরম পরিণতির মধ্যে, বিশ্লেষণের বিপুল সমারোহের ভিতর গণতন্ত্র ও ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যের মুক্ত রৌদ্রে, চারিদিক হ'তে ইউরোপ ও আমেরিকায় এই অন্তর্ম্মুখীন অধ্যাত্ম জগৎকে রূপগ্রাহী করতে আর্ট ব্যাকুল হয়ে' উঠেছে। এই অপরিসীম অন্তর্গূঢ় অজানার নেপথ্যনিহিত তপোবনকে আজ সাম্রাজ্যের গৌরবে অভিষিক্ত করার জন্য সকলে উৎসুক হয়ে' পড়েছে। ভাবুকেরা তা'ই আত্মার আলোকে এই রহস্যের সন্ধানে ব্যগ্র হয়েছে এবং অসীম অজানার অপরূপ রূপকে প্রতিফলিত করতে উদ্‌গ্রীব হয়েছে।

অন্তরকমের বিরূপ আবহাওয়ার মধ্যে ওয়াল্ট হুইটম্যান্‌ও এই রহস্যের ইঙ্গিত পেয়েছেন।

'To me every hour of the light and dark is a miracle
Every inch of space is a miracle,
All these to me are unspeakable miracles !'

রহস্যের যুগে রহস্যের সংখ্যা সামান্যই ছিল এ যুগে নূতন সম্পর্কে দেখা হচ্ছে বলে' সবই রহস্যময় হয়ে' পড়েছে। আত্মজ্ঞানের যে সীমায় গেলে অসীমকে প্রতি কর্ম্মপ্রবাহের ভিতর অনুবদ্ধ দেখতে পাওয়া যায়, সে সীমায় বৈজ্ঞানিক যুগের ভাবুকতা পৌঁছিয়েছে, দেখে' বিস্মিত

১ 'The whole of that movement comes to a splendid funeral in Heredia's sonnets in which *the literature of form says its last word and dies.* A. Symons.

হ'তে হয়। যা' কোথাও গিয়ে থামে না, কোথাও গিয়ে কূল পায় না, হুইট্‌ম্যান্ প্রশান্ত সমুদ্রের তীরবাসীদের পক্ষ থেকে যাত্রীরূপে সে অসীমের খেয়াপথে যাত্রার চেষ্টা করেছেন।

'This day before dawn I ascended a hill and
looked at the crowded heaven
And I said to my spirit when we became the enfolders
Of those orbs and the pleasure and knowledge
Of everything in them, shall we be filled and
satisfied then ?
And my spirit said—No, we but level that lift
to pass and continue beyond.' —Song of myself.

ইউরোপের এই অধ্যাত্ম ও অরূপলোকের দিকে অভিযানের প্রসঙ্গে মেটারলিঙ্কের নাম উল্লেখ করতে হয়। মেটারলিঙ্কের ভিতর এ যুগের প্রায় সমস্ত কল্পনা ও বেদনা স্থান পেয়েছে। বিজ্ঞান ও দর্শন প্রভৃতিও মেটারলিঙ্কের প্রিয় বস্তু। মেটারলিঙ্ককে সেকেলে কুসংস্কারাচ্ছন্ন বা শুধু খেয়ালী ও পাগল বলার ও যো' নেই! মেটারলিঙ্কের ভাষায় ও, ফরাসী আলোচকেরা যা'কে *'nevrose'* বলে, তা' নেই; লিখার ভঙ্গিতে ও মেজাজে কোন মাতলামী বা *'recherche'* নেই। অথচ ইউরোপের অধ্যাত্ম কাব্যকলায় মেটারলিঙ্কের আসন অতি উচ্চে। মেটারলিঙ্কের মিষ্টিসিজম্ জটিল না হ'লেও খুব গভীর। মেটারলিঙ্ক নিজের আর্টের লক্ষ্য ও স্বরূপের কথা নিজেই বলেছেন। মেটারলিঙ্ক নিস্তব্ধতার উপাসক—নিঃশব্দতার মধ্যেই মেটারলিঙ্ক অরূপলোকের সন্ধান পেয়েছেন। এক জায়গায় 'দৃষ্টিহীনের' কবি বলেছেন, ১ 'নির্ম্মল জলে যেমন সোনার ওজন নেওয়া হয় তেমনি নিঃশব্দতাই আত্মার পরিমাণ সম্বন্ধে যথার্থ ধারণা জাগ্রত করতে পারে; আমরা যা' উচ্চারণ করি, নিঃশব্দতায় স্নাত হয়ে' জন্মলাভ কর্‌লেই তা' সার্থক হয়ে' উঠে। আমরা যে কিছু জানিনে এ কথা জান্‌বার জন্য আমাদের জান্‌বার এত পিপাসা!'

মেটারলিঙ্ক নির্ভয়ে এই অধ্যাত্মলোকের দিকে গভীর ভাবে আত্মস্থ হয়ে' অগ্রসর হ'তে চেষ্টা করেছেন। পশ্চিমের পক্ষে সে পথের দূরগামী পথিক হওয়ার কতটা অধিকার হয়েছে, পৌরস্ত্য দেশে সে প্রশ্ন তোলা বৃথা—কারণ এ অধিকার সাধনার, জন্মের বা শোণিতের নয়। দুনিয়ার সব জায়গায় এ পথে যেতে হ'লে মাথা নত করে' যেতে হয়। ইউরোপে আর্টের পরিণতি যা'ই হো'ক্ না কেন, পশ্চিমের দুঃসাহস থেকেও তৃপ্তি হয়। মেটারলিঙ্ক আত্মার সম্পর্ক সম্বন্ধে বলেন, "একটি

১ "Souls are weighed in silence as gold and silver are weighed in pure water and the words which we pronounce have no meaning except *through the silence* in which they are bathed. We seek to know that we may learn not to know." —Maeterlinck.

নিঃশ্বাসে ও তা পাওয়া যায়, অথচ প্রবল ঝড়েও তা'কে অনেক সময় খুঁজে পাওয়া যায় না। আমাদের দেখ্‌তে হ'বে কি করে' তা' পাওয়া যায়—কারণ সব কিছুই ওখানে—ওখানেই আমরা বেঁচে আছি" [১]।"

জীবন ও আর্টে মিষ্টিসিজম্‌ বা রহস্যবাদকে একটা সুসংযত প্রতিষ্ঠা দেওয়ার দিক্‌ থেকে মেটারলিঙ্ককে একটা উচ্চ স্থান দেওয়া হয়। কেউ বলেন মেটারলিঙ্ক আধুনিক সকল মিষ্টিকদের চেয়ে গভীর ভাবে রহস্যবাদকে ও অধ্যাত্ম প্রশ্নকে অন্তর্গ্রহণ করেছেন, প্রায় সকলেই বলে ইউরোপে অধ্যাত্মবার্ত্তা প্রসারের পথ মেটারলিঙ্কই বহুপরিমাণে খুলে দিয়েছেন [২]।

এইরূপে দেখা যাচ্ছে ইউরোপের স্বভাববাদ ক্রমশঃ বস্তুকোষ ছেড়ে অধ্যাত্মপথে চলতে সাহসী হয়েছে। হুইস্‌ম্যাঁর 'অধ্যাত্ম স্বভাববাদ' বৈজ্ঞানিক বস্তুবাদের জায়গায় এসে' পড়েছে ; অধ্যাত্ম-রাজ্যকে উদ্‌ঘাটন ও প্রকাশ করতে হ'লে যে রূপকের আশ্রয় গ্রহণ করতে হয়, তা'ও উপলব্ধি হয়েছে—তা'র চেষ্টাও হয়েছে। তা'তে যদি পরিপূর্ণ সফলতা না হয়ে' থাকে তবে তা চর্চার অভাবে ব্যক্তিতান্ত্রের অবশ্যম্ভাবী দুর্ব্বলতায় হয়েছে, ইচ্ছার অভাবে নয়।

এইরূপে কাব্যে ও চিত্রে আধুনিকেরা বিশেষ চেষ্টা করে' নূতন জীবনের অভিজ্ঞতার জন্য যে পুরীর অন্তরালে নিভৃত প্রবেশোদ্যম করেছে সে পুরী যে মানবের নেহাৎ অজানা ব্যাপার ছিল তা'ও নয়। ইতিহাসে কখনও বা তা' অজ্ঞাত এবং কখনও বা অবজ্ঞাত ছিল—কখনও বা একান্ত পরিচিতও ছিল।

কিন্তু পাওয়ার 'অধিকার' জগতে ক্রমশঃ বাড়ে—নানা ব্যর্থতা ও অবহেলা গূঢ়ভাবে চিত্তকে অধ্যাত্মসম্পর্কের জন্য গোপনে ঐশ্বর্য্যবান করে। প্রেমের ভিতর দিয়ে যা পেতে হয়,—সৌন্দর্য্যের—ললিত সাধনা যা'র স্বরূপ উদ্‌ঘাটিত করে—তা' প্রেমতত্বের বিচিত্র বৈপরীত্যের মধ্যে জাগ্রত হয় ; এই বৈপরীত্য ও দূরত্বই একালে, তা'কে কাছে নিয়ে এসেছে। যা'রা অধ্যাত্মলোককে করতলগত মনে করে' স্ফীত হচ্ছে, দেখা যা'বে তা'দের কোন সম্পর্কেই হয়ত তা' নেই, আর যা'রা অভাবের অগ্নিদাহের ভিতর এমন কি অধ্যাত্মবিরহের মধ্যে যন্ত্রণায় অধীর হচ্ছে,—তা'দের ভিতর অজস্র লীলায় তা' দীপ্যমান হয়ে' উঠছে। সত্যভাবে পেতে হ'লেও হারাণ দরকার—যা'কে হারাণ গেছে মনে হয় তা'কে প্রতি মুহূর্ত্তেই পাওয়া যায়।

কাব্য ও আর্টে, গভীর অধ্যাত্ম জগতের স্পর্শ অনেকবার ইতিহাসে পাওয়া গেছে। জ্ঞানের বা

১ "Our soul does not judge ; as we judge ; it is a capricions and hidden thing. It can be reached by a breath and unconscious of a tempest. *Let us find out what reaches it ;* everything is there, for it is there we live." —Ibid

২ "He has helped to open a new era in the thought of Europe, *the period of soul-development.*" —M. Clark.

নীতির আকর্ষণের ভিতর দিয়ে যা'রা সে পথে গেছে তা'দের মতামত কাব্য ও শিল্পরসিকের পক্ষে নিষ্প্রয়োজন—কিন্তু যেখানে সে প্রবণতার মূলে আছে সৌন্দর্য্যজ্ঞান, যেখানে তা' গভীর ও ভারাক্রান্ত ভাবস্রোতে উদ্বেলিত হয়েছে, শুধু তর্ক ও জ্ঞানের প্রয়োজন নয়—অর্থাৎ যেখানে যেখানে খাঁটিভাবে জীবনের সঙ্গে একাত্ম হয়ে' গেছে, সেখানে তা' আকর্ষণীয় না হয়ে পারে না।

জগতের ইতিহাসের বিচিত্রতার ভিতর অনেক সময় যে ক্রমিক গতি লক্ষ্য করা যায়, তা' ছেড়ে' ও ভেঙে অনেক চিত্র এ পথে যাতায়াত করেছে। অনেকে বিদ্যাসুন্দরের মত গোপনে চিত্তের সুড়ঙ্গ কেটে' সে পুরীর খবর নিয়েছে; ইউরোপীয়দের ভাষায় তা'রা আত্মার গভীর কূপ খনন করেছে বলা হয়—'*Well diggers of the soul*'. সংসারে নূতন ধর্ম্ম প্রবর্ত্তন অনেকবার হয়েছে—তা'তে ইন্দ্রিয় ও অতীন্দ্রিয় জগতের দ্বিত্বকে নানা ভাবে দূর করার বা এক করবার চেষ্টা হয়েছে, নানা গ্রন্থ রচিত হয়েছে। নানা শাস্ত্র ও নিয়মবিধি পুঞ্জীভূত হয়েছে। তা'তে মানুষের জীবনে এই অধ্যাত্মসম্পর্ক যে কি বিচিত্রভাবে আন্দোলিত হয়েছে তা' দেখ্‌তে পাওয়া যায়। এ রকমের ঘটনা প্রস্তরস্তূপের মধ্যে অন্তঃসায়ী জলধারার মত, কোন কোন চিত্তোৎস থেকে স্নিগ্ধ ভাব-প্রপাতের মত উৎসারিত হয়েছে; এবং স্থান ও কাল অতিক্রম করে, চিরকাল বিশ্বের আনন্দ বিধান করে' এসেছে।

যা'রা বিজ্ঞতার বোঝা নিয়ে এসেছে তা'দের বাক্যাড়ম্বর কেউ শোনেনি, কিন্তু যা'রা চিত্তোদ্‌ঘাটন করেছে তা'রা কাব্যে চিরস্মরণীয় হয়ে' গেছে। ভাবুকেরা নানাভাবে আত্ম-পরিচয় দিয়েছে, তা'তে দেখ্‌'তে পাওয়া যায়, নানা যুগে ও নানা দেশে গভীর ও অজ্ঞাত রহস্যলোকের সঙ্গে সম্পর্ক, নানা ভাব ও রস সৃজন করে' এসেছে। কোথাও এই সম্পর্ক ও সামাজিকতা অমার্জ্জিত ও স্থূল আবার কোথাও বা তা' অতি পেলব, অতি সূক্ষ্ম ও সুকুমার। কোথাও তা' বিপুল সাহসিকতায় অধ্যাত্ম রাজ্যের প্রাচীর বেষ্টনীকে অভ্রের ন্যায় স্বচ্ছ করে' তুলেছে আবার কোথাও বা কোন দরিদ্র ভাবুক দূর থেকে তার ইঙ্গিত পেয়ে' ভীত ও চকিত হয়ে' ফিরে' এসেছে। এ সম্পর্ক বিভিন্ন কালে ভিন্ন ভিন্ন রূপ নিয়েছে; এই জন্য বর্ত্তমান কালের ইতিহাসে যে বিশেষ রসসম্পর্ক আছে তা' পূর্ব্ববর্ত্তী কালের সাহিত্যে পাওয়া যায় না। অধ্যাত্মসাহিত্যের এই আত্মপরিচয় গুলিতে —যা'কে ইংরাজিতে *Confessions* বলা যেতে পারে—এই অধ্যাত্ম অভিযানের হিল্লোলিত গীতি দেখ্‌তে পাওয়া যায়, এবং সেই হেতু সে সব হৃদয়গ্রাহীও হয়ে' এসেছে।

ইউরোপের ইতিহাসে যে সব আত্মপরিচয়মূলক গ্রন্থ আছে তা'র ভিতর অধ্যাত্ম সম্পর্কে সেণ্ট অগাষ্টিনের আত্ম-পরিচয়কে উচ্চ স্থান দিতে হয়। এ পরিচয়ের বিশেষত্ব হচ্ছে যে তা' ভগবানকে লক্ষ্য করেই উদ্‌ঘাটিত হয়েছে; ভাবুক কোন সঙ্কোচ ও দ্বিধা না করে' নিজের অধ্যাত্ম জীবনসমস্যাকে সুকুমার বাক্যজালে গ্রথিত করেছেন দেখ্‌তে পাওয়া যায়, এমন অপরূপ অধ্যাত্মসম্পর্কে ভাষা ও রূপান্তরিত হয়ে' এক অপরূপ রূপ লাভ করে' এবং প্রচলিত অর্থ ও উপচারকে অতিক্রম ক'রে সহজে অগ্রসর হয়।

ইউরোপের সাহিত্যে রুশোর আত্মপরিচয় সুপরিচিত। তা'তে রুশো দুনিয়ার কাছে নিজের যত রকমের কৈফিয়ৎ আছে সব দিতে চেষ্টা করেছেন। তা' এক রকম আত্মার ভীরুতা থেকে জন্মলাভ করেছে বল্‌তে হয়।[১] সেলিনির (Benvenuto Cellini) আত্মচরিতও সুপরিচিত; এটি নিজের জয়কার ও প্রশংসা-দুন্দুভিতে নিনাদিত! দুনিয়াকে নিজের ভিতরকার আত্ম-প্রীতি ও আত্ম-প্রশংসা না জানিয়ে যেন সেলিনির তৃপ্তি হয়নি। ক্যাশানোভার (Casanova) আত্ম-জীবনীর ভিতর ঐরূপ কোন বাহুল্য না থাক্‌লেও ইন্দ্রিয় গ্রাহ্য জগতের মধ্যেই ক্যাশানোভা নিজেকে আবদ্ধ রেখেছেন—তার বাইতে তিনি যেতে পারেন নি।

কিন্তু সেণ্ট অগাষ্টিনের আত্ম-পরিচয় অন্য রকমের ব্যাপার। এটি অধ্যয়ন করতে সম্ভ্রমে মাথা নত হয়ে' আসে; দুর্ব্বলতার যে মুক্ত বিবৃতি তা'তে আছে তা'ও একটা গভীর অধ্যাত্ম আবহাওয়ার সংস্পর্শে দুনিয়ার সমস্ত পাশ কাটিয়ে একটা উচ্চলোকসংস্পর্শে পবিত্র হয়ে' উঠেছে বলে মনে হয়। এমন আর্ট—উচ্চতর গভীর জীবন স্পর্শে যা মহনীয় তা সহজে পাওয়া যায় না। ধূলিকেও এই জীবন্ত স্পর্শ স্বর্ণ-রেণুতে পরিণত করে। তাঁর সেই বিখ্যাত উক্তি—"আমাকে শুচিতা দাও কিন্তু এখনও নয়—আর একটু পরে", "Give me chastity—but not yet"—এতে স্বর্গ ও মর্ত্ত্য যেন এক সূত্রে বাঁধা হয়ে আছে। যা'রা দুনিয়াকে ছাড়িয়ে গেছে—মাটির স্পর্শ, কাদা ও কণ্টক যাদের গায়ে লাগে না—তা'দেরদুনিয়াও ছেড়ে' দেয়। কিন্তু পৃথিবীর শোণিত-প্রবাহের সঙ্গে যা'রা হৃদ্‌পিণ্ডের যোগ ইচ্ছা করেই রেখেছে—তা'দের স্পর্শ ও তা'দের বাণীতে একটা অপরূপ অপার্থিব টান আছে—যা'তে জগৎ উদ্বেলিত হয়ে' তাকে আপনার করতে ছুটে। যীশু কণ্টকমুকুটে বিদ্ধ হয়েছিলেন বলেই জনহৃদয়ে তিনি আনন্দে অভিষিক্ত হয়ে আছেন। অরূপ ও রূপের এই বন্ধন ও অব্যাহত আকর্ষণের মূলেই বিশ্বের ভার-কেন্দ্র নিহিত এবং প্রাণবিন্দু সমাহিত হয়ে আছে। সহজে এ অবস্থা প্রকাশ করা সম্ভব হয় না—এরকমের প্রকাশের মূলে যে সাধনা থাকে তা' অতি গভীর ও ব্যাপক। জীবনের যে স্তর থেকে সেণ্ট অগাষ্টিনের সে প্রার্থনা উৎসারিত হয়েছে তা, লোকালয়কে ত্যাগ না কর্‌লেও, সে সীমা ছাড়িয়ে অনেক দূর চলে' গেছে। সেণ্ট অগাষ্টিনের আত্মপরিচয়ের আর এক জায়গায় এই রকমেরই একটা ভাব দেখ্‌তে পাওয়া যায়—

"প্রভু! তুমি আমাকে 'জাগ জাগ বলে' আমার ঘুম ভাঙ্গিয়েছ—কিন্তু আমি তন্দ্রাজড়িত মদিরতা ও স্বপ্নালস অর্দ্ধসুপ্তিতে বিনয় করে' বলে' উঠেছি—আমি এখনি উঠ্‌ছি—আমি জাগ্‌ছি—প্রভু! আর একটু দাঁড়াও! আর একটু অপেক্ষা কর! এই 'এখনি' আর শীগ্‌গির ফুরাতে চাইল না, আর 'একটু অপেক্ষায়' কালকেও দীর্ঘ না করে' পারা গেল না! ভয় হ'ল পাছে তোমার করুণায় আমার

১ "His anxiety was to explain, not to justify himself, was after all a kind of cowardice before his own conscience."

দুনিয়ার সব পাশ কেটে' যায়, কারণ আমি দুনিয়ার ভালবাসাকে এখনও ছাড়তে পারিনে এবং তা এত সহসা নিবা'তেও চাইনে"।[১]

অতি সাধারণ ও সামান্য ঘটনাকে ভাবস্রোতে নিমজ্জিত করে' সেণ্ট অগাষ্টিন অপরূপ রূপ দান করেছেন। এক জায়গায় সেণ্ট অগাষ্টিন বলেছেন—

"আমি যখন ভগবানকে ভালবাসি তখন রূপ, রস, গন্ধ, স্পর্শ ও আলোকের ক্ষুদ্র পাত্রে আমি কিছু গ্রহণ করতে পারিনে; তখন আমার অন্তরলোকে জ্যোতিঃ, ঝঙ্কার ও সুরভিতে পরিপূর্ণ হয়ে' উঠে এবং এমন কিছু আমার ভিতর স্বপ্রকাশ হয় যা' বিশ্বও ধারণ করতে পারে না, নিঃশ্বাস বিকীরণ করতে পারে না, আস্বাদ, ক্ষীণ করতে পারে না, এবং ভোগ ও দূর করতে পারে না। আমি যখন প্রভুকে ভালবাসি তখন এ সবই ভালবেসে' থাকি"[২]।

সহসা বন্ধন থেকে চ্যুত হওয়ার ভয় হচ্ছে বলে' সেণ্ট অগাষ্টিন যে বাস্তবিক বন্ধনকে চেয়েছেন তা নয়। মুক্তিকে সত্য ভাবে চেয়েছেন বলেই বিদায় গ্রহণ করতে পীড়িত হয়েছেন, কারণ এ বিদায় সাময়িক নয়, চিরদিনের। জীবনের অসার মুহূর্ত্তগুলি এ জন্যই মহামূল্য হয়ে' উঠেছে, কারণ সে সবের ভিতর দিয়েই ত' ভগবানকে পাওয়া গেছে! এই জন্যই সেই সব উজ্জ্বল ও অমর হয়ে' গেছে। ইন্দ্রিয়ের দিকে ব্যাকুল আকর্ষণ দেখে' যারা সেণ্ট অগাষ্টিনের ইন্দ্রিয়-বিমুখতা উপলব্ধি করতে পারে না তা'রা ইন্দ্রিয়জগতের সীমান্ত থেকে এ সাধুটি যে কত দূরে তা' তাঁ'র সঙ্গীত সম্বন্ধে ভীতি থেকে হয়ত বুঝতে পারবে। পাছে সঙ্গীতের ঝঙ্কার ইন্দ্রিয়কে লুব্ধ করে' বিধাতার বাণীকে গানের মধ্যে অস্পষ্ট করে তোলে এ সাধুর তা'তে কত ভয়[৩]! এ'ত সূক্ষ্ম ইন্দ্রিয়সম্পর্ককেও কত জটিল ও অস্বচ্ছ প্রাচীররূপে কল্পনা করে' সাধু শিহরিত হয়েছেন।

ব্লেকের অধ্যাত্মিকতার কথাও আগে বলা হয়েছে। সে অধ্যাত্মিকতা অদ্ভুত ও আশ্চর্য্যভাবে কাব্য ও চিত্রে এই আন্তর বার্ত্তাকে প্রস্ফুট করেছে। কিন্তু তা'তে, অধ্যাত্মলোকে সেণ্ট অগাষ্টিনের সহজ অধিকার ও স্বচ্ছন্দ বিহারের সরসতা নেই। ব্লেক যেন কোন আকস্মিক অন্তর্জগতের ঝটিকায়

১ "There is nothing in me to answer thy call, "Awake thou sleeper" but only drawling drowsy words "Presently, yet presently; wait a little". But the 'presently' had no present and the little while grew long for I was afraid thou wouldst hear me too soon and heal me at once of my disease of lust which I wished to satiate rather than to see extinguished"—Confessions.

২ "I love a kind of light, melody and fragrance and meat and embracement of my inner man; where there shineth unto my soul what space cannot contain and their soundeth what time beareth not away, and there smelleth what breathing disperseth not and there tasteth what eating diminisheth not and there clingeth what satiety divorceth not. This is what I love when I love my God."—Confessions.

৩ "Those melodies which thy words breathe soul into when sung *with a sweet and attuned voice* may move *more with the voice than with the words sung.*" —Confessions.

জলময় হয়ে' এক অপরিচিত পুরীতে প্রবেশ করেছেন বলে মনে হয়। সে জায়গা তিনি দেখ্‌তে পেয়েছেন বটে কিন্তু সে সম্বন্ধে সহজ ভাবে তিনি কিছু আয়ত্ত ও প্রকাশ করতে পারেন নি। সেটা যেন ব্লেকের পক্ষে স্বপ্নপুরী। সে সম্বন্ধে কিছু প্রকাশ করতে ভাষা ওলট্‌ পালট্‌ হয়ে' গেছে, সকল রকম কল্পনা জল্পনা জড়িয়ে সব যেন এক অদ্ভুত রূপ লাভ করেছে। এই কারণে ব্লেকের কাব্যে সৃষ্টির সঙ্গে রসসম্পর্ক স্বাভাবিক হয়নি বলে মনে হয়। খ্রীষ্ট, মেরীকে যা' বলেছিলেন সে আশ্চর্য্য কথাগুলি, সংসারকে লক্ষ্য করে' ব্লেক্‌কে প্রয়োগ করতে দেখা যায়—"What have I to do with thee ?" 'তোমাকে আমার কি দরকার ?' এ জন্যই মিঃ চেষ্টারটন্‌ বলেছেন—"Blake was specially the poet of anti-nature !" এই কারণে ব্লেককে বিরূপ রূপের প্রেমিক বল্‌তে হয়। উপরোক্ত লেখক বলেন, ব্লেক যা' বলেন অনেক সময় তা' বিপরীত ভা'বে বুঝ্‌তে হয়।[১]

পশ্চিমকে ছেড়ে' অধ্যাত্ম সম্পর্কে পূর্ব্বাঞ্চলের কাব্য আলোচনা করতে একটু ইতস্ততঃ করতে হয়। অধ্যাত্মপথ এদেশে বেশী জটিল বলে' নয়—তা' সংসারের প্রায় সমস্ত সম্পর্ক ও বন্ধনকে আচ্ছন্ন করে' আছে বলে।

উপনিষদ্‌কারদের বাণীতে এই অধ্যাত্মলোকের কিরূপ বার্ত্তা ও চিত্র পাওয়া গেছে তা' মনে আসে—

> ন তত্র সূর্য্যোভাতি ন চন্দ্রতারকং
> নেমা বিদ্যুতো ভান্তি কুতোঽয়মগ্নিঃ।
> তমেব ভান্তমনুভাতি সর্ব্বং
> তস্য ভাসা সর্ব্বমিদং বিভাতি। মুণ্ডকোপনিষদ্‌

—"যেখানে সূর্য্য আলোক দেয়না, চন্দ্র ও তারকা কিরণ দেয়না, বিদ্যুৎ সমূহ প্রকাশ পায় না এই অগ্নি কি করে' তা' প্রকাশ করে ? সমস্ত বস্তুই সেই দীপ্তির প্রকাশে অনুপ্রকাশিত, তাঁহারই দীপ্তিতে সকলে দীপ্ত।" উপনিষদের দ্রষ্টাদের আলোচনা করতে সহজেই সঙ্কোচ হয়। এ সমস্ত মন্ত্রপূত বাণী সহস্র চিত্তসম্পর্কে জাগ্রত ও অবিনশ্বর হয়ে' শুধু কাব্যের সীমা অতিক্রম করে' গেছে। যদিও এসব গীতি গভীর অধ্যাত্ম সম্পর্কের অপরূপ প্রকাশে মুখরিত হয়েছে, তবুও মানুষ হাজার বছর পূর্ব্ববর্ত্তী অক্ষরদ্রষ্টা ঋষিদের নিজের ধূলিলুণ্ঠিত সামাজিকতার কোন একটা বিশেষ দিকে বা কূলে টেনে' আন্‌তে সহজে চায় না। সে সব অমরলোকের সম্পত্তি হয়ে' গেছে এবং দৃষ্টান্তস্বরূপ হয়ে' সকলেরই সকল অবস্থায় ভোগ্য হয়েছে।

১ "Mr. Henry James wants to split hairs ; Browning wants to tear them up by the roots. But in Blake the enigma is at once plainer and more perplexing. It is simply this that if Blake says "hairs" he may not mean hairs but something else, perhaps peacock's feathers."
—G. K. Chesterton.

একালেও ভারতবর্ষের দু' একটি ভাবুকের নাম উল্লেখ করলে দেখা যা'বে, অধ্যাত্মলোকের সঙ্গে এখানে কিরূপ মধুর রসসম্পর্ক রয়ে' গেছে। কবীরের গীতিকার ভিতর এক অপরূপ আরতির মৃদঙ্গরব পাওয়া যায় যা' সহসা অপরিচিত ও অপ্রস্তুত পথিককে উদ্‌ভ্রান্ত করে' দেয়। দুষ্পাচ্য ও বিরোধী বস্তুপ্রপঞ্চকে জোর করে' এক করা হয়নি—একটা পরম রমণীয় সামাজিকতায় অধ্যাত্ম সম্পর্কের চরণতলে জড়জগতের মধুর ও সুসমাপ্ত মিলন হয়েছে। কবীর সহজেই জগতের রসসম্পর্ক ভেদ ক'রে রসজয়ী পুরীর সন্ধান পেয়েছিলেন—

'সহজৈ রহে সমায় সহজমেঁ
না কহুঁ আবে ন জাবে।'—কবীর

—"সহজে সেই সহজের মধ্যে ডুবে' থাক্‌তে হবে—কোথাও যেতে হ'বে না, আস্‌তে হ'বে না। ভারতের জটিল ধর্ম্মবিধানারণ্য ভেদ করে' এইরূপ সহজ সম্পর্ক স্থাপন করাও বড় সামান্য কথা নয়—তা'র মূলে ইস্‌লামের বিশ্বরসরূপবর্জ্জনের রুক্ষ আদর্শ থাক্‌লেও ভারতের রসসম্পর্ক তা'তে নানা ঐশ্বর্য্য যোগ করেছে। কবীর অপরূপের সৌন্দর্য্যের রসভারে পূর্ণ; কবীরের অরূপলোক আশ্চর্য্য সম্ভারে অপূর্ব্ব—

"সুন্নমহলমেঁ নৌবত বাজে মৃদঙ্গ বীন সেতারা।
বিন বাদর জঁহ বিজলী চমকৈ বিন সুরজ উজিয়ারা।
বিনা নৈন জহ মোতি পোঁ হৈঁ বিনা শব্দ সুধ উচারা।"—কবীর

—"সেই শূন্য মহলে নহবৎ বাজছে, মৃদঙ্গ বীণা ও সেতারে তা' ঝঙ্কৃত; মেঘছাড়া সেখানে বিজলী চমকিত হচ্ছে, সূর্য্য বিনা সে পুরী প্রকাশিত। নয়ন বিনা সেখানে শুভ্রজ্যোতি উদ্ভাসিত—শব্দ ছাড়া সেখানে সঙ্গীত ধ্বনিত।" অরূপের অপার আনন্দকে রূপের ভাষায় ইঙ্গিত করে' কবীর ক্লান্ত হননি; জড়ের ও রূপের ভিতর কবীর অরূপকে খুঁজেছেন—

'গগন মঠ গৈব নিসান গড়ে॥
চন্দ্রহার চঁদরা জহঁ টাঙ্গে মুক্তা মানি মঢ়ে।
মহিমা তাসু দেখ মন থির কর রবি সসি জোতজরে"।—কবীর

—"আকাশ মঠে সুগুপ্ত পতাকা প্রতিষ্ঠিত আছে। চন্দ্র শোভিত মণিমুক্তা সমুজ্জল চন্দ্রাতপ প্রসারিত; রবি ও শশীর জ্যোতি জ্বল্‌ছে—এসব মহিমা দেখে' মনকে শুদ্ধ কর"। কবির ও সেকালের ভক্তগণের রচনা ও জীবনে অলৌকিকের স্থান লৌকিক থেকে উচ্চে; লৌকিক জগতের সম্ভার অলৌকিক জগতকে প্রস্ফুট করার উপায় মাত্র বলে' মনে হয়। ভক্তির প্রবাহে ভেদবুদ্ধি ও তন্ত্র-মন্ত্র ত্যক্ত হ'লেও সংসার তেমন মর্য্যাদা পেয়ে' উঠতে পারেনি—অপেক্ষাকৃত প্রাচীনকালে তা' অসম্ভবই ছিল। শঙ্করের অদ্বৈতবাদ ও বৌদ্ধ ধর্ম্মের সন্ন্যাসের পাশ কাটিয়ে ভক্তেরা বহু সাধনায় অগ্রসর হয়েছে এবং বিশ্বভূমিকে প্রেমের সম্পর্কে এক করতে চেষ্টা করেছে। সংসার

এই পথের উপায় মাত্র হ'তে পেরেছে,—ব্যবহারিক জগতের যা' উদ্দেশ্য তা' ভূমার মত অভিন্ন অখণ্ড ও তুল্য মর্য্যাদা পেয়ে' এক হ'তে পেরেছে কিনা সন্দেহ।

লৌকিক ও অলৌকিকের সম্পর্কবিধানে, সৃষ্টির বৈচিত্র্য ও সৌন্দর্য্য অসীমের পাদপীঠরূপে ব্যবহৃত হয়েছে। কবীরের এ সব গীতিতে মনে হয়, অনন্ত আকাশ সমুজ্জল গ্রহতারকা, এসব যেন ইন্দ্রিয়াতীতের সাধনার জন্যই প্রয়োজন; এসব ভূমারই সঙ্কেত! এক জায়গায় কবীর বলেছেন—"হে প্রিয়তম অতি উচ্চ তোমার অট্টালিকা; তা' আমি দেখ্‌তে চলেছি। চন্দ্র ও সূর্য্যের কোটিদীপ কেবল জ্বল্‌ছে, তা'র মধ্যেও পথ ভুল হয়ে' যাচ্ছে!" এই পথ ভুলবার কথাটি প্রেমকে মর্য্যাদা দিচ্ছে, প্রযাণকে বিশ্বসম্পর্কে মহিমা দিচ্ছে! কবীর অসীমের মুরলিধ্বনিতে মুগ্ধ হয়ে' বার বার নিজকে ও জগৎকে ডেকে বলেছেন "ধ্বনির খবর কি শোননি, ঐ যে অসীমের বাজনা বাজ্‌ছে। মন্দিরের মধ্যে রসের মৃদুমন্দ বাদ্য বাজছে, বাইরে যদি শুন্‌তে চাও তবে হ'ল কি?" ভারতের ভক্তিমার্গ, ভগবানকে নিগুর্ণত্বের গণ্ডী থেকে নির্ম্মুক্ত করে' প্রেমের নানারসে সিক্ত করে', হৃদয়ের সঙ্গে অব্যক্তের যোগ সাধন করিয়েছে। তুলসীদাস ও তুকারামে যা' নির্ঝরের মত ঝঙ্কারমুখর, চৈতন্যে তা গঙ্গাস্রোতে পরিণত হয়েছে। জ্ঞানপন্থীদের পক্ষে এ পথ রামানুজের বিশিষ্টাদ্বৈতবাদ উজ্জ্বল করেছে।[১]

পারস্য সাহিত্যে জালাল উদ্দিনের সুফিধর্ম্ম, ভগবান্ ও ভক্তের মধ্যে কবীরের মত স্বামী ও পরিণীতার ঔপমেয় সম্পর্কে গভীর জীবনসম্পর্ককে প্রস্ফুট করতে চেষ্টা করেছে। অনেক প্রাচ্য ভাবুক এ সম্পর্কের ভিতর দিয়ে জীবনের অনেক গভীর সাধনা ও প্রেমকে ব্যক্ত করতে চেয়েছেন।

অনেক সময় সাধকেরা উগ্র ইন্দ্রিয়সম্পর্কের বন্ধনের ভিতর দিয়ে মুক্তিরাজ্যের বার্ত্তাকে প্রস্ফুট করেছেন। হাফেজের[২] মদিরা ভাণ্ডের উপকণ্ঠে গোলাপের আরক্ত পাপড়ির অবগুণ্ঠনের অন্তরালে যে অপরূপ দুনিয়া মনোলোকে উদ্ভাসিত হয়, হাফেজের দেশবাসীর সৌন্দর্য্যসম্ভারের শ্রেষ্ঠতম বস্তু গোলাপ ও মদিরা—সেই অতীন্দ্রিয় লোকের অতি অকিঞ্চিৎকর প্রতীক বলে মনে হয়।

নানা কালের জীবনতত্ত্বে এইরূপে মানুষ, সীমা ও অসীমের মধ্যে একটা বোঝাপড়া করতে চেষ্টা করেছে। তা'র যতটুকু সৌন্দর্য্যের সম্পর্কে কাব্যে ও চিত্রে এসে পড়েছে ততটুকুর আলোচনা করা যায়। গভীর অধ্যাত্মসন্ধানের পদচিহ্ন লক্ষ্য করে' নিরুদ্দেশ পথে যাওয়া সম্ভব নয়। আবার যা' তর্ক ও আলোচনার খাতিরে হয়েছে তা' ছেড়ে,' ললিত কলায় যা' সম্পর্ক রেখে গেছে,

১ "According to Ramanuja, Brahman is not Nirgun—without quality. Such qualities as intelligence, power and mercy are ascribed to him; while with Shankara even intelligence was not a quality of Brahman but Brahman was pure thought and pure being...Brahman is to be worshipped as a personal god, the creator and ruler of a real world."—Max Muller's Indian Philosophy.

২ পারস্য সাহিত্যে হাফেজের কবিতাকে রূপকে পরিপূর্ণ বলা হয়।

তা'ই দে'খ্‌তে হয়, কারণ আর্টে মানুষকে অখণ্ডভাবে আত্ম-প্রকাশ করতে হয়, তৈরী কথার অলীক জঞ্জাল রচনা তা'তে সম্ভব হয় না। ইতিহাসে প্রত্যেক যুগেরই প্রাণ-কথা কোন না কোন শিল্পীও ভাবুকের ভিতর দিয়ে প্রস্ফুট হয়ে' এসেছে দেখ্‌তে পাওয়া যায়। ইউরোপের ইতিহাসের নানা স্তরে, এইরূপে নানা কবি ও আর্টিষ্টের মধ্যে, সেই সব প্রাণ-কথা আকার পেয়ে' অবিনশ্বর হয়ে' গেছে। ভাবকে পরিপূর্ণ আকার দেওয়া—বা ভাবের পক্ষে পর্য্যাপ্ত ও মনোরম আকার (form) পাওয়া একটা খুব বড় কথা। গথিক স্থাপত্যের ভিতর গথিক যুগ একটা প্রচুর ও প্রস্ফুট প্রতিমা পেয়েছে। যুগের ভাবের পক্ষে একটা পর্য্যাপ্ত প্রতিমা বা আকার পাওয়াকে মিষ্টিক্‌রা জড় ও আত্মার মিলন বলে' প্রতিপন্ন করে' থাকেন। ফ্লোবেয়ার এক জায়গায় বলেছেন ভাবকে আকার থেকে আলাদা করে' দেখা সম্ভব নয় কারণ আকার পেয়েছে বলে'ই ভাবের সম্ভাবনা হয়েছে।[১] প্রত্যেক যুগে নানা রকমের কল্পনা ও কাহিনী নানা দিকে পুষ্পিত ও বিস্তৃত হয়েছে। নানা উপাদান হ'তে মানুষ অঙ্গগঠন করেছে। প্রত্যেক যুগের আবহাওয়া, অতীতের ভাব পর্য্যায় ও বর্ত্তমানের অসংখ্য ঘটনা স্রোত থেকে নানা উপকরণে পূর্ণ। অথচ সব নিয়ে যুগের একটা বিশেষ ভঙ্গী থাকে, একটা বিশেষ গ্রহণ করার প্রকৃতি ও একটা বিশেষ দেওয়ার রীতি থাকে। কথা হচ্ছে সম্প্রতি যে যুগ চলছে তা'র প্রকৃত রূপটি কি? এ যুগের প্রাণ-ধর্ম্ম কি? এ যুগের মনের টাইপটি কি? মধ্য ভিক্টোরীয় যুগের মনের ভঙ্গীটি সম্প্রতি কাব্য ও চিত্রাদিতে অনেকটা উপলব্ধি করা যাচ্ছে', কারণ মন তা' থেকে অসংলগ্ন হয়ে' দূরে চলে' এসেছে—এইজন্য তা' নিয়ে' পরিহাস এবং কৌতুকও চল্‌ছে।

এ যুগের মনের ধর্ম্ম উপলব্ধি করতে ততটা সোজা রাস্তা পাওয়া যাবেনা—কারণ এ যুগ বিশ্বসামাজিকতার যুগ। ইউরোপের ইতিহাসের পক্ষে এটা একটা নূতন অধ্যায়—পৃথিবীর ইতিহাসেও তা'ই। এযুগে ইউরোপ বা ইউরোপের কোন প্রদেশ একক ভাবে থাক্‌তে পারছে না। ভৌগোলিক সীমারেখাকে ম্যাক্‌সিম কামানের সাহায্যে অনেক করে' ঠেকিয়ে অটুট রাখা হচ্ছে কিন্তু ভাবের রাজ্যের প্রাচীন প্রাচীর ভেঙ্গে চূর্ণ হয়ে' গেছে। পূর্ব্বাঞ্চলে—জাপান চীন ও ভারতে—ইউরোপের প্রভাব কাজ করছে, ইউরোপেও রাষ্ট্রব্যবস্থার কড়া পাহারার ভিতর ওরিয়েণ্টের অলক্ষুণে (uncanny) প্রভাব ঢুকে' ভাব্‌কে ওলট্‌ পালট্‌ করে' দিচ্ছে। এসব দেখ্‌বার যা'দের চোখ নেই—তা'দের চোখেও পড়্‌ছে। কিছুকাল হ'ল কোন পাদ্রী বহুকাল ইউরোপের বাইরে বাইরে বাস করে' দেশে ফিরে' গিয়ে দেখে' অবাক হয়ে' বলেছিলেন "হিন্দুর বিশ্বাত্মবাদ,

১ "As it is impossible to extract from a physical body the qualities which really constitute it—colour, extension and the like—without reducing it to a hollow abstraction, in a word without destroying it just so it is impossible to detach the form from the idea, for the idea only exists as virtue of the form."—Gustave Flaubert.

জর্ম্মানী, আমেরিকা এবং ইংলণ্ডেরও ধর্ম্ম-চিন্তায় ভাল রকমে ঢুকে পড়েছে।" [১] এযুগে অধ্যাত্মসম্পর্ক ও অধ্যাত্মরাজ্যের জন্য যে একটা ব্যাকুলতা এসে পড়েছে—যা কাব্যে ও চিত্রে প্রতিফলিত হচ্ছে তা অলীক ব্যাপার নয়—বিশ্বসমাজ সম্পর্কে ইউরোপের এ অনুভূতি নূতন হয়েছে। এ যুগের রাষ্ট্রব্যবস্থা এ ভাবের সঙ্গে যোগ রাখ্‌তে সক্ষম হচ্ছে না—এই কারণে ইউরোপে রাষ্ট্রধর্ম্ম অনেকটা অসংযত ও অপ্রচুর হয়ে' পড়েছে। অথচ নূতন ভাবের ভাবুকের রাজ্য অনেকটা এগিয়ে গেছে বলে মনে হয়। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের কাব্যরসভোগের অধিকার থেকেই তা' মনে হয়। ভাবের রাজ্যের এত বড় একটা বিশ্ববন্ধন অনেকটা কল্পনার অতীত ছিল। কিছুমাত্র অতিরঞ্জনের সম্ভাবনা আশঙ্কা না করে' বলা যায় ইউরোপ ও এসিয়ার ইতিহাসের ভিতর রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের কাব্যকে লক্ষ্য ও কেন্দ্রিত করে' যে একাত্মকতা জাগ্রত হয়েছিল তা' বহুকাল দেখ্‌া যায় নি। একালের সম্পর্কে, খাদ্য ও খাদকের পক্ষে একই ঘাটে কাব্যরস পান করা—আর্টের ও সৌন্দর্য্যের, সে অতি পুরাতন অথচ নূতন দিগ্বিজয়েরই কথা! রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরেরই একটা কথা মনে হচ্ছে; "আমি ভাবজগৎ মানি; আমি বিশ্বাস করি একটি ছোট ফুলের সৌন্দর্য্যেরও যে লুকান শক্তি আছে তা' ম্যাক্সিম কামান অপেক্ষাও প্রচণ্ড।" [২] রবীন্দ্রনাথের কাব্য-প্রসূন তা'ই প্রমাণিত করেছে।

রবীন্দ্রনাথের কাব্যালোচনায় একটা বিশেষ কৌতুক লক্ষ্য করা যায়। এদেশের আলোচকেরা কাব্যের যশোভাগ হিন্দুর বা ভারতের বল্‌তে ইতস্ততঃ করেনি—অপর দিকে ইউরোপের কেউ কেউ তা' খ্রীষ্ট ধর্ম্মের প্রাপ্য বল্‌তে ছাড়েনি। ভারতবাসী যা' লিখছে তা'ত ভারতেরই প্রাপ্য, সে বিষয়ে আর কোন সন্দেহ নেই—কিন্তু 'ভারত' বল্‌তে ত' অনেক রকমের ইতিহাস, তর্ক ও তত্ত্ব বোঝায়—অপর পক্ষে খ্রীষ্টীয় বল্‌তেও নানা জটিলতা এসে'পড়ে। সে কাব্যের ভিতর ভারতের যা' কিছু সার, বা খ্রীষ্টীয় বিধানের যা' কিছু শ্রেষ্ঠতা—তা' আছে বল্‌তে গেলে—যে হৃদয়ের ভিতর দিয়ে তা' বিবৃত ও ফলিত হয়েছে তা'র মর্য্যাদা একটু ভাল রকমেই দিতে হয়। দুনিয়ায় সূর্য্যালোক প্রচুর ও অবারিত, কিন্তু তা'কে সাত রঙের বৈচিত্র্যে বিকশিত করা যে কাচফলকের কাজ—তা'কে মহিমা দিতে হয়—সূর্য্যালোককে করতালি দেওয়া, কারণ হিসাবে একটু গৌণ হয়ে' পড়ে। রবীন্দ্রনাথের কাব্যকে উপলক্ষ্য করে' ভারত ও খ্রীষ্টীয় তত্ত্বের প্রাধান্য বিচার করা তার্কিকদের কাজ। কোন মাদ্রাজী লেখক বল্‌তে চান রবীন্দ্রনাথের কাব্য সম্পূর্ণভাবে উপনিষদের আলোকে উজ্জ্বল—কারণ

১ "On returning to England after long absence and trying to gather together the threads of theological study in the west the author is *amazed to find* the extent to which Hindu Pantheism has already begun to permeate the religious conception of Germany. of America and even England."—A. H. Bowman.

২ "I believe in an ideal life. I believe that in a little flower *there is a living power hidden in beatuy which is more potent than a maxim gun.*"

'Shantiniketan'—by W. Pearson. Epilogue by Rabindra Nath Tagore,

শঙ্করের অদ্বৈতবাদ একটা তর্কের ব্যাপার মাত্র—তা' বাস্তবিক ভারতের ব্যবহারিক জীবনে গৃহীত হয় নি। [১] অপর পক্ষে অত বড় একটা যশের ভাগ নিগৃহীত ভারতের প্রাপ্য হয়ে' পড়ে—তাই ইংরাজদের কেউ কেউ বলেছে—"এসব ইউরোপেরই কথা, ছদ্মবেশে উপস্থিত করা হয়েছে মাত্র; আর আমরা বোকা বলে' তা' ভারতের জিনিষ বল্‌ছি—রবীন্দ্রনাথের ভগবান মোটেই হিন্দুর নির্গুণ ব্রহ্ম নয়।" [২] ভারতের অতবড় একটা ভক্তি-সাধনার ইতিহাসকে স্বার্থবুদ্ধিতে অস্বীকার করার অশোভনতার দিকেও এরা দেখেনি—কারণ এ যুগের কোন শ্রেষ্ঠ দার্শনিক ইউরোপেও তা' উদ্‌ঘাটিত করে' বিশ্বসমাজে প্রচার করেছেন। [৩]

এসব তর্কের গোড়াকার কথা হচ্ছে রবীন্দ্রনাথের কাব্য পশ্চিমের খুবই ভাল লেগেছে, এবং জিনিষটাতে নিজের সম্পর্ক আছে বলে' ভাল লেগেছে। এদেশের লোকেরও ভাল লেগেছে, আধ্যাত্মিকতা এদেশের অনুকূল বলে' এবং একাব্যে তা'র ছায়া পাওয়া যাচ্ছে বলে। অথচ এই ভাল লাগার মূলটা উভয় পক্ষের তার্কিকদের কাছে ধর্ম্মতত্ত্বের (Theology) সম্পর্ক হয়ে' পড়েছে। ধর্ম্মতত্ত্বগুলির মর্ম্মকথার ব্যাখ্যাও প্রতিযুগেই নূতন রূপ পরিগ্রহ করছে—প্রতিযুগের অধিকার ও মননের ভেদে এখন 'খ্রীষ্ট-ধর্ম্ম' বল্‌তে ভাবুকেরা যা' মনে করছে—একশ' বছর আগে তা' বোঝেনি; উপনিষদ্ বল্‌তেও এযুগ যা' গ্রহণ করছে, পঞ্চাশ বছর আগে তা' সম্ভব হয়নি। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের কাব্য শুধু উপনিষদের পুনরুক্তি নয় একথা বলাই বাহুল্য; ভক্তিমার্গের নির্দ্দেশ থাক্‌লেও এ রকমের ভক্তি ও পূর্ব্ববর্ত্তীদের ভক্তির ভিতর রস-সম্পর্কে অনেক পার্থক্য আছে; রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের পশ্চাতে ভারতের সম্পর্ক প্রচুর আছে সন্দেহ নেই,—কিন্তু তাঁর ভিতর আধুনিক জগতের বিরাট ও বিপুল উর্ম্মিভঙ্গ মুহুর্মুহুঃ এসে' পড়ে,' নূতন উপচারে, নূতন রসে ও বৈভবে তা' সমৃদ্ধ করে' তুলেছে। আধুনিক যুগের জাগ্রত জীবনধারার সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের গভীর যোগ আছে; রবীন্দ্রনাথ এযুগকে দ্বারদেশ থেকে প্রত্যাখ্যান করেননি বরং হৃদয়ে গ্রহণ করেছেন। তিনি চিত্তের গভীর অধ্যাত্মানুভূতির আশ্চর্য্য ও সুকুমার তন্তুতে বর্ত্তমান জীবনের বহুমুখী উচ্ছ্বাস গ্রথিত করে' সে কালের সহজ

১ "Robindranath's religion is *identical* with the ancient wisdom of the Upanishadas, the Bhagabatgita and the theistic systems of a later day. The impression that Robindranath's views are differnt from those of Hinduism is due to the fact that Hinduism is identified with a particular aspect of it—Sankara Vedanta which on account of historical accident turned out a world-negating doctrine."

২ "He has drawn from Christianity especially, ideas the influenee of which upon his whole trend of thought has not always boen acknowledged. The Eastern dress which he has given to these ideas has often concealed both from his own eyes and those of his readers, their true origin." —Mr. Urquhart, The philosophical inheritance of Robindranath Tagore.

৩ ডাক্তার ব্রজেন্দ্রনাথ শীল মহোদয়ের রোমের বক্তৃতা; A comparative study of Vaishnavism and Christanity 1899.

অধ্যাত্ম ব্যাকুলতা ও ভক্তিকে একটা নূতন রূপ ও রস দান করেছেন—যা' পশ্চিমের ও যোগ্য হয়েছে। পশ্চিম উপনিষদ্‌কে জীবনে গ্রহণ করেনি, করছেও না। বাংলা দেশের ও ভারতের ভক্তিসাহিত্য ও পশ্চিমের কাছে অনেকটা অদ্ভুত মনে হয়। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের কাব্যের ব্যাকুল ব্রহ্মজিজ্ঞাসাকে পশ্চিম নিজের আকাঙ্খারই রূপ পেয়েছে। মিঃ আর্নেষ্ট রিস্‌কেও এরকম বল্‌তে দেখা যায়। [১]

রবীন্দ্রনাথের কাব্যে এ যুগের জীবনধর্ম্মের শ্রেষ্ঠতম আলোকধারা পড়েছে বলেই পশ্চিমের কাছে তা' একটা বিশিষ্ট মূল্য পেয়েছে। পশ্চিম তা'কে নিজের অনুরূপ বলেই আনন্দ পেয়েছে—অদ্ভুত বলে নয়, এটা একটা খুব বড় কথা। পশ্চিমের পক্ষে প্রাচ্যের কাব্য ও রচনারস গ্রহণ রবীন্দ্রনাথের কাব্যে যে প্রথম হয়েছে তা' নয়। প্রাচ্য বিষয় নিয়ে লেখকেরা সেখানে বহুকাল আগেও কাব্য লিখেছে। মুরের 'লালা রুখ' ও কোলরিজের 'কাবলা খাঁ' সকলেরই সুপরিচিত। একালেও উপনিষদ্‌ ও গীতার ব্রহ্মতত্ত্ব কোন কোন লেখকের কাব্যে দেখ্‌তে পাওয়া যায়। এমার্শনের কাব্যে 'ব্রহ্ম' নামক কবিতায় ব্রহ্মের স্বরূপ দেওয়ার চেষ্টা আছে—

> "If the red slayer—think he slays,
> Or if the slain think he is slain,
> They know not well the *subtle ways*
> I keep and pass and turn again'
>
> —Brahma. Emerson.

—"নিহন্তা যদি ভাবে যে সেই হত্যা করছে এবং আহত যদি ভাবে যে সে হত হচ্ছে তবে দুজনেরই বোঝ্‌বার ভুল; আমিই যাচ্ছি এবং আমিই আবার ফিরে' আসছি।" এ কবিতা ছাড়াও এমার্সনের 'সাদি' কবিতায় এবং হাফেজের অনুবাদে প্রাচ্য দেশ পশ্চিমের সম্মুখীন হয়েছে। এমার্সনের *Over soul*—এও প্রাচ্য ব্রহ্মজ্ঞানের ছায়া পাওয়া যাবে। ইংরাজী সাহিত্যে ফিট্‌জেরল্ডের 'ওমরখৈয়মের' জন্য [২] একটা বিশেষ স্থান দেওয়া হয়—এবং তা'রই পেছনে প্রাচ্য আবহাওয়ার খাতিরে কিপলিং এর জন্যও একটু আসন ছেড়ে' দেওয়া হ'ত; কিন্তু ইউরোপীয় সাহিত্যে এ সবের স্থান অতি সামান্য। নব্য ইউরোপীয় সাহিত্য আবার উন্মনা ও উচ্ছৃঙ্খল হয়ে গেছে নূতন যুগের সংস্পর্শে। উনবিংশ শতাব্দীর ইংলণ্ডের Decadents-দের আবহাওয়া এক ফুৎকারেই উড়ে যায়। মহাযুদ্ধের নিশীথে মার্জ্জিত শীলতার অহিফেন সেবী কবিদের কৃতিত্বের সামনে জয় জয়কার হঠাৎ বন্ধ হয়ে যায়। এবার Oscar Wilde-দের রঙীন ফানুষ ও কৃত্রিম ঝুমঝুমির মত ব্যাপার কাকেও আবিষ্ট করতে পারল না।

১ "They took up our half formed wishes and gave them a voice." —Earnest Rhys.

২ Fitzgerald's Rubaiyat of Omar Khayyam.

ইকারাসের জন্য শোক — ড্রেপার

কাব্য সাহিত্যে নূতন সীমান্তে ও দিগন্তে এসে চলতে সুরু করে। একদিকে সাহিত্য হ'ল আত্ম-প্রচারের বাহন, অন্যদিকে সাহিত্যে রক্তস্নাত মানবত্বের ছিন্নমস্তা প্রতীতি বিকশিত হল দিকে দিকে। Spengler বলেছেন, "এযুগে Journalism—intellectual prostitution……replaces literature." Joad বলছেন, "সাহিত্য হয়ে গেছে যান্ত্রিক ও অধোমুখী (low browed) অতি আধুনিক যুগে। তবু আগেকার প্রেরণা হয়ত এর ভিতর থেকে মুছে যায় নি। ইংলণ্ডের নব্য কবি Stephen Spender ও C. D. Lewis অতীতের সঙ্গে সকল সম্পর্ক ত্যাগের উৎসাহ দেখিয়েছেন। মহাযুদ্ধের অগ্নিদাহে—

> "It is now or never, the hour of the knife
> The break with the past : the major opration."
>
> —The magnetic mountain

জনৈক আধুনিক কবি বলছেন "A poem is not an abstracted circle but rather a solid ball. A poem can only be made with words and words are like wood, clay, or marble।" এঁর মতে T. S. Elliot-ই একটা যথার্থ মনোঙ্গীর সূত্রপাত করেছেন এ যুগে।—Stephen Spenderকে এ যুগের সত্যের বেদনা বাহক বলা হয়। Elliot, Owen, Lawrence প্রভৃতি বহু কবি এ যুগের জগৎ উদ্ঘাটন করেছেন। নব্য কবিরা প্রাচীন ছন্দকে কবিতার পক্ষে অপরিহার্য্য মনে করেন না। O. Burdett বলেন, "The new poets sometimes make abstract pattern with words intended to please by their rhythm, perhaps by their incongruities rather in the manner of nonsense rhymes, though deliberately without rhyme or regular verse". অর্থাৎ নূতন কবিরা অবস্তুতন্ত্র নক্সা করতে ব্যস্ত, উদ্ভট অসম্ভব যোগাযোগের জন্য ব্যগ্র, অর্থহীন প্রলাপের মত তাদের ছন্দ—বস্তুতঃ ওদের ছন্দ নেই বললেই চলে। মহাযুদ্ধের মত সাহিত্য ক্ষেত্রেও এই বিপ্লবকে উৎকট করা হয়েছে। ইউরোপের সব জায়গায় এরকম রচনার আবির্ভাব হয়েছে। রুষীয় কাব্য কলাও নূতন চক্রবালে এসে পড়েছে। মস্কোর "Cubo-futurists"-রা বর্ত্তমানকে অগ্নিদাহে নিঃশেষ করতে চায়—এ শ্রেণীর কবিতা বুদ্ধি গ্রাহ্য নয়—ঝঙ্কারিক মাধুর্য্য ও সুদৃশ্য মনোহারিত্বকে এর উপাদান বলা হয়েছে।

Joyce ও Proust-এর বিরাট রচনা এদেশের মহাকাব্য রচনাকেও আকারে হার মানিয়েছিল। চব্বিশঘণ্টার মনের চিন্তা হাজার পৃষ্ঠায় একজন রচনা করেছেন আর একজন আটটি বিরাট খণ্ডে "অতীতের স্মৃতি" নামক গ্রন্থ তৈরী করেছেন। কিন্তু ইউরোপের উড়ন্ত ভাবের ঘূর্ণাবর্ত্তে এসব যেন সুদূরের মানসিক ছায়াপথে লয় হয়েছে। নব্য যুগ এসেছে উৎকট ক্রুততা ও সংক্ষিপ্ততার বাণী নিয়ে। Joyce-এর রচনায় ভাষা হয়ে গেছে একেবারে তরলিত—যথেচ্ছভাবে সে ভাষা তিনি

প্রয়োগ করেছেন। সমালোচক Calder Marshall বলেন, "This attitude to lauguage is a fluid method of communication rather than a crystallised collection of words codifed."

জর্ম্মান ঔপন্যাসিক Dolbein নব্যতন্ত্রী—Franz Kafka-তে "ডাডাপন্থী" (Dada-istic) দুর্বোধ্যতা আছে। "The castle" ও "The great wall of China" ব্যক্তিত্বহীন পাত্রে পূর্ণ। The castle-কে বাইরে থেকে মনে হবে যুক্তিপূর্ণ কিন্তু দুনিয়ার দিক থেকে মত্ততা ছাড়া আর কিছু নয়। ডাক্তার Hans Jaeger বলেন, "জার্ম্মান কবিতার মূল উৎস হচ্ছে গথিক (Gothic)—ওর রস ও প্রেরণা আধ্যাত্মিক। আত্মবাদই জার্ম্মাণ চিন্তার মধ্যবিন্দু।

আধুনিক যুগে নাট্যমঞ্চের ভিতর দিয়ে সব চেয়ে বেশী রকম ভাবের আদান প্রদানের চেষ্টা হয়ে' থাকে। অবশ্য বাজে জিনিষও যে এসব মঞ্চে অহরহ অভিনীত হচ্ছে না তা' নয়—'মিকাডো,' 'কিস্‌মত' প্রভৃতি ইংরাজি নাটক, নাট্যমঞ্চের অবজ্ঞাত কোণে প্রাচ্য সংস্পর্শের খাতিরে অভিনীত হয়ে' থাকে তা' অনেকে জানেন। কিন্তু শ্রেষ্ঠ নাটকের ভিতর দিয়েও ইউরোপের কাছে, আধুনিক কালে প্রাচ্য বৈচিত্র্য ও সমারোহ, ভাল রকমে হৃদয়ে অনুবিদ্ধ হয়ে' গেছে। সহজেই রাইনহার্টের অভিনীত *Sumurun* নাটকখানি, গোজিরচিত *Turandot* এবং হ্যাজলটন্ ও বেন্‌রিমো প্রণীত বিখ্যাত চৈনিক নাট্য *'The yellow Jacket'*-এর [১] অভিনয়ের কথা মনে হয়। এ ক'খানি নাটকই অনেকটা ইউরোপীয় ব্যাপার—প্রাদেশিক নয়। বিশেষতঃ তৃতীয় নাটকখানি ইউরোপের মনের ইতিহাসের একটা ব্রাহ্মমুহূর্ত্তেই উপস্থিত হয়। কোন লেখক বলেন—"জীবনে যে সমস্ত অসত্য ও অপ্রচুর চেষ্টা ঐহিকতার দিকে মনকে আকর্ষণ করছিল—তা'র প্রতিবাদরূপেই অনেকটা এ নাটকখানি এসেছিল। যখন একটা নূতন সত্যের দিকে—কল্পনার সত্য—বৈজ্ঞানিক সত্য নয়—নাটকের দৃষ্টি ফিরে তখনই এ নাটকখানি অভিনয়ের জোগাড় হয়। তা' ছাড়া এ নাটকে প্রমাণ করা হয় যে নাটকের উদ্দেশ্য, অদৃশ্য বস্তুকে দৃশ্যের ভিতর দিয়ে প্রকাশ করা—দৃশ্যকে দৃশ্যের ভিতর দিয়ে নয় [২]। রুষীয় নৃত্যগীত ও গীতিনাট্য, প্রাচ্যদেশের আবহাওয়া যে কতকটা সঞ্চার করেনি তাও নয়। তা'র ভিতর *Petrouchka* নাট্যখানির অভিনয় উল্লেখযোগ্য। বিখ্যাত নর্ত্তক নিজিন্‌স্কি (Nijinski) এই নাটকে নায়কের অভিনয় করেন। এ

১ Carlo Gozzi's *Turandot.* The yellow Jacket by G. C. Hazelton and Benrimo.

২ It comes as a strong challenge to a public accustomed to the fallacies of a movement aiming to express *the materialistic realities of life.* It comes at a moment when the drama is busy turning towards a new Reality—the Reality of the Imagination and away from the old Reality of the Intellect......It emphasises the truth that the drama is concerned with *the Invisible expressed by the Visible and not with the Visible expressed by the Visible* as in contemporary realistic plays."—Carr,

নাটকখানির সম্বন্ধে কোন বিখ্যাত ভাবুক, (Rhythm) [১] পত্রে লিখেছিলেন, 'ভাব, অনুরক্তি ও কার্য্যকারণ-পরম্পরা যে শুধু গতি ও গীতিকায় প্রকাশ করা যেতে পারে এ নাটকখানি দেখ্‌বার আগে আমি বিশ্বাস করিনি'।

এইরূপে দেখা যাচ্ছে প্রাচ্যজগৎ, ইউরোপের পক্ষে এ যুগে একেবারে অপরিচিত ছিল না। প্রাচ্য ধর্ম্মগ্রন্থ, উপনিষদ্‌, গীতা প্রভৃতিও ইউরোপীয় সাহিত্যে অনেককাল হ'ল অনূদিত হয়ে' গেছে।

কাজেই যা'রা বলে, রবীন্দ্রনাথের কাব্যে ইউরোপ শুধু উপনিষদ্‌ই পেয়েছে তা'দের কথা সম্পূর্ণ ঠিক নয়। তেমনি যা'রা আবার একটু বিশেষ স্থানগত দোহাই দিয়ে বলে ইউরোপ, শুধু ভক্তিতত্ত্বের স্বাদ পেয়ে'—তা' রামানুজের জ্ঞানপন্থার ভিতর দিয়েই আসুক বা বিশেষভাবে চৈতন্যের প্রেম-নির্ঝর হ'তেই ক্ষরিত হোক্‌—চমৎকৃত হয়েছে, তা'দের কথাও এত সুলভ সুস্পষ্ট যে যারা তা' রবীন্দ্রনাথের কাব্যে তেমন খাঁটিভাবে দেখ্‌তে পায় না তাদের দেখ্‌তে না পাওয়াটিই আশ্চর্য্য ব্যাপার হয়ে' পড়ে। দ্বিতীয় পক্ষেরা দেশপ্রীতির খাতিরে বল্‌তে চায়, বাংলার বৈষ্ণব সাহিত্যে ওসব কথা খুব ভাল রকম পাওয়া যায়। আবার কেউ ততটা সঙ্কীর্ণ নয়—তা'রা বল্‌তে চায় কবীরে যা' খাঁটি ভাব আছে রবীন্দ্রনাথে তা'রই ছায়ামাত্র পাওয়া যায় এবং কোন কোন ইউরোপীয় পণ্ডিত কবীরের রচনাকেই খাঁটি বলে' বলেন।

এ সবের উত্তর পরিষ্কার না হ'লে অধ্যাত্মসম্পর্কে এ যুগের সাহিত্যের বিশেষ রস কোথায় তা' বোঝা যাবে না। অতি সংক্ষেপে পশ্চিমের দিক থেকে বলা যায় যে প্রায় সমস্ত প্রাচ্য কাব্যও ধর্ম্মতত্ত্ব প্রভৃতির ভিতর পশ্চিম একটা কিছু অপরিচিত, অদ্ভুত ও অসঙ্গত—যা'কে এক কথায় 'কিউরিওস্‌' বলা যেতে পারে—তা' পেয়ে' থাকে এবং 'কিউরিওস্‌' বলেই তাতে কখনও বিচলিত হয়ে' আনন্দে করতালি দেয়; অথচ আবার শান্তমুহূর্ত্তে বলে—এ তেমন জিনিষ নয়। একে নিয়ে ঘর সাজান যায়—কিন্তু জীবনের অনুদ্ঘাটিত অন্তঃপুরে একে স্থান দেওয়া যায় না—একে নিয়ে সংসার করা চলে না। শ্রেষ্ঠতম ইউরোপীয় পণ্ডিতেরাও এদেশের দর্শন প্রভৃতিতে মাঝে মাঝে অধ্যাত্ম আলোক দেখে' বিস্মিত হয়েছেন—অথচ বলেছেন ওসবে নানা আবর্জ্জনা জড়িয়ে আছে; ও' সব সত্য নানা উদ্ভট ও অসঙ্গত ব্যাপারের ভিতর নিহিত। এ কালের পরিস্ফুট ও পরিচ্ছিন্ন দর্শন ও বিজ্ঞানের দিক থেকে ওসব রচিত নয় বলে,' তা'রা স্পষ্টই বলে—ওসব অনেকটা দেববাদ। ভারতের দর্শনকে দেববাদ হ'তে নির্ম্মুক্ত করে' প্রতিষ্ঠিত করা এখনও এদেশের পক্ষে বাকি আছে। দর্শনের কথা ছেড়ে' দেওয়া যাক—তা' শুধু পণ্ডিতদেরই ব্যাপার। ভাবের রাজ্যে —কাব্য প্রভৃতিতে প্রাচ্যসম্পর্কে ইউরোপ যা' এ পর্য্যন্ত পেয়েছে তা'তে এই অপরিচিতত্ব ও অদ্ভুতত্ব (*Strangeness*) একটা বড় রকমের দিক্‌।

১ I have never seen anything, which suggested sentiment, passion and the sound alone without consciousness of the elimination of dialogue, as this production does.—M. Georges Banks.

রবীন্দ্রনাথের কাব্যেই শুধু তা' পায় নি। রবীন্দ্রনাথের কাব্য সম্বন্ধে সব চেয়ে বড় কথা হচ্ছে যে তা' ইউরোপের পক্ষে অদ্ভুত বা 'কিউরিওস্' নয়। রবীন্দ্রনাথের কাব্যরস পরিচিত অতিথির মত ইউরোপের জীবনে আসন গ্রহণ করতে পেরেছে। ধর্ম্ম ও তত্ত্বকথা, বিশ্বসম্পর্ক ও ঘনিষ্ঠতা, বিজ্ঞান ও অধ্যাত্ম জিজ্ঞাসা প্রভৃতিতে এ যুগের মন একটা গভীর ও অভিনব ভাবে গোপনে রূপান্তরিত হয়ে' গেছে—যা' এতকাল কোন বিশিষ্ট ও প্রচুর আকার পেয়ে' উঠ্‌তে পারে নি। মেটারলিঙ্কেই শুধু এ যুগের সমস্ত প্রবাহ ও প্রতিপ্রবাহ (cross currents) কাজ করেছে দেখ্‌তে পাওয়া যায়; কিন্তু এ সমস্ত মেটারলিঙ্কের পক্ষেও অনেকটা বোঝা হয়ে' আছে—সহজ হ'তে পারে নি; এ সমস্ত অন্তর্গ্রহণ করে' সব কিছুর একটা সরল ও সহজ সম্পর্ক মেটারলিঙ্কের জীবনে ঘটে' উঠ্‌তে পারে নি। জীবনের মধ্যে, অধুনিক কালের এই বিচিত্র বহুকে এক করা একটা গভীরতম অধ্যাত্ম আলোড়নের অপেক্ষা করে—শুধু পুঞ্জীভূত উপকরণ ও সম্ভারের স্থূলত্বকে ছেঁকে' ফেলে' (filtration) তা' হয় না। আধুনিক নানা জ্ঞানবিজ্ঞানের অজস্র সংগ্রাম ও সঙ্ঘর্ষমুখর চেষ্টা, আধুনিক জীবনধারার অদম্য পিপাসা ও বিশ্বগ্রাসিত্ব, উগ্রসভ্যতার উন্মাদনার ছায়া ভের্ল্যারহাঁয়েরের চিত্তের মাঝে এসে' তাকে উন্মত্ত করেছে, হুইস্‌ম্যাঁকে উদ্‌ভ্রান্ত করেছে, ভেয়ারলেইনকে অন্তর্মুখী করেছে, হুইট্‌ম্যানকে ধাঁধাঁর ভিতর নিয়ে গেছে, মেটারলিঙ্ককে অপ্রসন্ন করে' তুলেছে। প্রচুর অধ্যাত্মসম্পদপুষ্ট বলেই রবীন্দ্রনাথে এ যুগের এ সমস্ত আন্দোলন একটা আশ্চর্য্য, পরিপূর্ণ ও প্রশান্ত মর্য্যাদা পেয়ে' অপরূপভাবে অধ্যাত্মসম্পর্কে সঞ্চিত ও অন্তর্গৃহীত হয়ে' রূপান্তর লাভ করতে পেরেছে। রবীন্দ্রনাথই একমাত্র কবি, যাঁ'র জীবনে ও কাব্যে এই অপূর্ব্ব ব্যাপার সম্ভব হয়েছে। একজন্যই ইয়েটস রবীন্দ্রনাথের কাব্য সম্বন্ধে বলেছেন—"*The work of a supreme culture*"। অথচ এ 'কাল্‌চার বা মার্জ্জিতশীলতা'—যদিও রবীন্দ্রনাথের জীবনতত্ত্ব শুধু 'কাল্‌চার' মাত্র নয়—তা'র চেয়ে বড় জিনিষ—পাণ্ডিত্যের ব্যাপার মাত্র নয়—পুঞ্জীভূত উপকরণের ঘটা কিম্বা বাইরের লোকদেখান 'posing' তা'তে কিছু মাত্র নেই। তা' আশ্চর্য্য ভাবে জীবনের গভীরতম প্রদেশ থেকে এসেছে বলেই সহজ হ'তে পেরেছে— সরল হ'তে পেরেছে। ইয়েটস্ এইজন্যই বলেন,—"They yet appear as much the growth of the common soil as the grass and the rushes"। অতি কঠিন সাধনার ভিতর দিয়ে না গেলে' এত সহজ হওয়া যায় না। এইজন্য সহজ হওয়াই কঠিন। জগতের ও জীবনের অসংখ্য বিচিত্রতা ও উপলব্ধি নিয়ে যে সহজ হ'তে পেরেছে তা'কে দেখেই ভয় হয়—তা'র ভিতর দিয়েই যুগধর্ম্ম একটা রূপ পেয়ে থাকে। সহজ ভাবে দেওয়াই হচ্ছে একটা নূতন সৃষ্টি—একটা বিপুল নূতন বিশ্বলোক রচনা। এর ভিতর আর অন্য কা'রও দোহাই দেওয়া চলেনা, কারণ অন্য কা'রও সংসার এ রকমের নয়। রবীন্দ্রনাথের ইউরোপে প্রকাশিত কাব্যের অনেক কবিতায়, এই নূতন লোকের রূপ চোখে পড়ে। রবীন্দ্রনাথ এই হিসাবে এ যুগের বিশ্বকবি।

সেণ্ট অগাষ্টিনের রচনার কথা উল্লেখ করা গেছে। তা'তে গভীর অধ্যাত্মরস আছে—প্রতি যুগেই সংসারে এরূপ অধ্যাত্মদ্রষ্টা ও সাধক জন্মেছে—তা'তে সন্দেহ নেই, এবং সকলেই নানা দিকে নানা কথা ভেবেছে। বলতে হচ্ছে সে সব এক রকমের ব্যাপার নয়। কারণ প্রত্যেক যুগেরই জীবনের সহিত সম্পর্ক (Outlook of life) বিভিন্ন রকমের। সেণ্ট অগাষ্টিনের রচনায় রুচি কোন কোন জায়গায় এ যুগের লোকের দুঃসহ। তেমনি সুইডেনবরোই হোক্, ব্লেকই হোক্, সেণ্ট বার্ণার্ডই হোক্—এ সমস্ত জীবনের ভিতর গভীরতম সন্ধান ও জিজ্ঞাসা আছে সন্দেহ নেই—কিন্তু তা'দের দুনিয়াকে দেখ্‌বার ভঙ্গী কিছুতেই এ যুগের মত নয়। এইজন্য রবীন্দ্রনাথের কাব্যে এ যুগের এমন সূক্ষ্মতম অনেক ভাব দেখ্‌তে পাওয়া যায় যা' বৈষ্ণব কবিদের কাছে আশা করা বৃথা। এ যুগের সম্পর্কে বাংলা দেশেই বৈষ্ণব কবিদের রুচি, ভঙ্গী ও মনন অনেকের বিরূপ মনে হয়—ঐতিহাসিক বা রূপকের দিক্ থেকে তা' যা' হোক্ না কেন।

> 'হে প্রভু সহজে সাধারণ জনতার মত, অবারিত প্রবাহে কখন তুমি অজ্ঞাত ভাবে এসে' আমার জীবনের চঞ্চল ও ক্ষণিক মুহূর্ত্তগুলিকে তোমার স্পর্শে অমর করে' দিয়ে গেছ—তা' আমি বুঝ্‌তে পারিনি। আজ যখন হঠাৎ সে সব চোখে পড়ছে তখন দেখ্‌তে পাচ্ছি যে সব মুহূর্ত্তকে তুচ্ছ করেছি—যা' ভুলে গেছি—সুখ দুঃখের ধূলিরাশিতে লুণ্ঠিত সে সব অনাদৃত মুহূর্ত্তগুলি তোমার করস্পর্শে অমর হয়ে' গেছে।' [১]

এ রকমের আশ্চর্য্য ও সুকুমার উক্তি শুধু এযুগের সাহিত্য থেকেই আশা করা যায়—অথচ তা' যে সব সময় পাওয়া যায় তা' নয়। সেকালে জীবনের বিশ্বসম্পর্ক (outlook) ঠিক এ রকমের জিনিষ ছিল না। জীবনকে পরিচ্ছন্ন করে' ভাল মুহূর্ত্তগুলি বেছে নেওয়ার কথা অনেক জায়গায় আছে কিন্তু সামান্য প্রাণ-কম্পের মধ্যে, শিশুর হাস্যকণিকা, হিল্লোলিত বিকাশের ছায়ায় যে সমস্ত বিশ্ব বিকশিত হয়ে' উঠে, বিশ্বের সমগ্র প্রাণশক্তি যে সমগ্র ও সম্পূর্ণভাবে দীপ্যমান হয়ে' থাকে—এ সব ভাব এ যুগের—অন্ততঃ এ যুগের হওয়া উচিত! একটি কবিতায় ভগবানকে উদ্দেশ করে' কবি বলেছেন—

> 'হে কবি আমার! আমারই চোখের ভিতর দিয়ে তোমারই সৃষ্টি দেখ্‌তে কি তোমার আনন্দ হয়? আমারই কানের দুয়ারে নীরবে দাঁড়ায়ে তোমার বিশ্বভুবনের অসীম ঝঙ্কাররাগিণী শুনতে কি তোমার ভাল লাগে? আমার মনোরাজ্যে, তোমারই জগৎ, আমার ভাষাকে বুনে'

১ 'Entering my heart unbidden even as one of the common crowd, unknown to me, my king, thou didst press the signet of eternity upon many a fleeting moment of my life. And to-day when by chance I light upon them and see thy signature I find they have lain scattered in the dust mixed with the memory of joys and sorrows of my trivial days forgotten.'

—Gitanjali.

তুল্ছে এবং তোমারই আনন্দে তা' সঙ্গীতের মাধুর্য্য পাচ্ছে—তুমি প্রেমের ভিতর দিয়ে আমারই মাঝে তোমাকে দিচ্ছ এবং তোমারই সমগ্র মাধুর্য্য আমার ভিতরে অনুভব করছ।' [১]

এভাবে জীবনের ধূলিকাচ্ছন্ন প্রত্যেক মুহূর্ত্তগুলিকেও ব্রাহ্মমুহূর্ত্তের মর্য্যাদা দিতে হচ্ছে। রূপরস-গন্ধের আকর্ষণ দুর্লভ ও দুর্ম্মূল্য নয়—তা' এযুগে অনেক জায়গায় যথেষ্ট পাওয়া যায়। বৈরাগ্য সাধনও এ যুগে যথেষ্ট করতালি পেয়েছে—প্রচুর দুন্দুভিতে তা'র জয়গীতিও কোন কোন জায়গায় ঝঙ্কৃত হয়েছে। পূর্ব্বাঞ্চলে তা' একটা রোগে পরিণত হয়েছে; পশ্চিমে আছে, রূপরসগন্ধের চরম সম্ভার থেকে তৃপ্তি খোঁজা—যা' 'A Rebour' এর নায়ক খুঁজেছিল। এই উভয়ের মাঝখানটায় একটা অনাদৃত ও অজ্ঞাত জগৎ আছে—একটা অনাবশ্যক অকেজো সংসার—যা'কে রবীন্দ্রনাথ অনেক জায়গায় উল্লেখ করেছেন। এ যুগের চরম সৌন্দর্য্যজ্ঞান ও অধ্যাত্ম সম্পর্কের ভিতর, সে জগতের মহিমা নূতনভাবে ফুটে' উঠেছে। এ আর কোন কালের সাহিত্যে পাওয়া যাবে না। এ সব কবিতার অন্তর্দৃষ্টি—

> "বৈরাগ্য সাধনে মুক্তি সে আমার নয়
> অসংখ্য বন্ধন মাঝে মহানন্দময়
> লভিব মুক্তির স্বাদ! এ বসুধার
> মৃত্তিকার পাত্রখানি ভরি বারম্বার,
> তোমার অমৃত ঢালি দিবে অবিরত
> নানাবর্ণ গন্ধময়! প্রদীপের মত
> সমস্ত সংসার মোর লক্ষ বর্ত্তিকায়
> জ্বালায়ে তুলিবে আলো"। [২] —

এই কবিতায় যে অবস্থার কথা পাওয়া যায়—তা' ছাড়িয়ে চলে' গেছে। নিজের মুক্তির আনন্দ পেতে উগ্র বৈরাগ্যের যেমন প্রয়োজন নেই, উগ্র বন্ধনও যে সেজন্য অপরিহার্য্য—তা' নয়। এই অলীক বৈরাগ্যজর্জ্জরিত দেশে, বন্ধনেও যে মুক্তির স্বাদ আছে তা' হয়ত একবার ভাল করে বল্তে হয়। কিন্তু বিশ্বমন্দিরে আরতির সময় দেখ্তে পাওয়া যায়, কবি অপরূপের রূপ নিয়ে বিশ্বের প্রতিনিধিত্ব করেছেন। বসুধার মৃত্তিকাকে অমৃতে পূর্ণ করবার কোন প্রয়োজনই অনুভূত হচ্ছে না, সমস্ত সংসারকে দীপালীতে উজ্জ্বল না করলেও তা' উজ্জ্বল হয়ে' আছে। 'সব পেয়েছির দেশে'ও দেখতে পাওয়া যায়—

১ "My poet, is it thy delight to see thy creation through my eyes and to stand at the portals of my ears silently to listen to thine own eternal harmony. The world is weaving words in my mind and thy joy is adding music to them. Thou givest thyself to me in love and then feelest thine own entire sweetness in me"—Gitanjali.

২ নৈবেদ্য।

"স্ফটিকদীপে গন্ধ তৈলে
জ্বালায়না কেউ বাতি"। —'খেয়া'

শুধু অনাদৃত মুহূর্ত্তকে নয়—বিফল ও ব্যর্থ মুহূর্ত্তগুলিকেও অপরূপ রূপে সার্থক মনে করার সময় হয়ে' এসেছে। কাজেই ভাঙা দেউলের দেবতার পূজারীকে আর ব্যর্থ হয়ে' হয়ত ফিরতে হবে না—

"পূজাহীন তব পূজারী
কোথা সারাদিন, ফিরে উদাসীন কার প্রসাদের ভিখারী।
গোধূলি বেলায় বনের ছায়ায় চির উপবাস-ভুখারী
ভাঙা মন্দিরে আসে ফিরে ফিরে পূজাহীন তব পূজারী।"

আবার নূতন দৃষ্টিতে তারই ভিতর 'ব্যাকুল গন্ধ' ও 'বসন্ত পবন' সার্থক হয়ে' আস্‌বার সময় হয়েছে। তখন—

"সকল কাঁটা ধন্য করে' ফুট্‌বে গো ফুল ফুট্‌বে।
সকল ব্যথা রঙীন হয়ে' গোলাপ হয়ে' উঠ্‌বে।"

রবীন্দ্রনাথের কাব্যে ও জীবনে এই 'ফোটা' নানাভাবে প্রস্ফুট হয়। দুনিয়ার মন কখন 'পরশপাথর' কুড়িয়ে নেয়—কখন যে তা'র স্পর্শে সব সোনা হয়ে' যায়, তা' সে নিজেই অনেক সময় খেয়াল করে না—

'যে দিন ফুট্‌ল কমল কিছুই জানি নাই
আমি ছিলেম অন্য মনে।'

ইউরোপের আধুনিক অধ্যাত্মসাহিত্য, কোথায়ও জীবনের এরকম পরিপূর্ণ সঙ্গতির সঙ্গে আত্মার সহজ সম্পর্ক কাব্যে ও আর্টে ফুটিয়ে তুল্‌তে পারেনি। ইন্দ্রিয়জগতের দিকে বিশিষ্ট ঝোঁকে তা' ইউরোপে সম্ভব হয়নি—এখানেও তা' হয়নি—অতীন্দ্রিয় জগতের দিকে বিকারগ্রস্ত অতিরিক্ত টানে। কাজেই আশ্চর্য্যভাবে এসিয়া ও ইউরোপ, রবীন্দ্রনাথের কাব্যের মধ্যে জীবনের একটা সুসম্বদ্ধ ঐক্য ও সমন্বয় পেয়েছে। অথচ তা' কৃত্রিম তর্ক ও জ্ঞানের টুকরোকে পুঞ্জীভূত করে' হয় নি—আর্টের ভিতর দিয়ে সৌন্দর্য্যের আকর্ষণে একটা সম্পূর্ণতার ভিতর দিয়েই সম্ভব হয়েছে। দু'দিকেরই তৃপ্তি হয়েছে—অথচ উভয় দেশেরই জীবনতত্ত্ব (outlook) বিভিন্ন। সে জন্য বল্‌তে হয় উভয় সভ্যতা এক জায়গায় মিল্‌তে পেরেছে—এক হয়ে আনন্দ উপভোগ করতে পেরেছে—রবীন্দ্রনাথের কাব্যে। এ রকম ব্যাপার ইতিহাসে বড় একটা আর হয়নি। ইউরোপ ও এসিয়ার সভ্যতা আবার বিরূপ ও বিপরীত পথে গেলেও এ স্মৃতি-সম্পর্ক অবিনশ্বর হয়ে' থাক্‌বে।

রবীন্দ্রনাথের কাব্যে যে শুধু সফলতার আনন্দ মাত্র পাওয়া যায় তা' নয়; ব্যর্থতার বেদনা ও কিরূপ সুন্দর ও সুমধুর তা'ও দেখা যায়। ভ্রমরের মত ঘুরে' ফিরে' একই জিনিষের গ্রহণ ও

মননের নানাদিকের ইতিহাসও তা'তে জড়িত আছে। ত্যাগ ও ভোগ, বর্জ্জন ও গ্রহণ, বৈরাগ্য ও বন্ধনের সম্পর্কে তা' ওতপ্রোতভাবে ঘুরে' অপরূপ নীড় রচনা করেছে। এই সমস্ত সূক্ষ্ম হিল্লোল, পেলব বর্ণচ্ছটা ও সুকুমার মাধুর্য্যের রম্য পদাকে কাব্য রঞ্জিত হয়ে' গেছে। রবীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে আর একটা কথা হচ্ছে যে তাঁ'কে শুধু মিষ্টিক বলা কোন কাজের কথা নয়। যা'দের প্রকৃতিবিরুদ্ধ (abnormal) জীবনই, অনেকটা প্রকৃতিগত (normal) হয়ে' গেছে—তা'দেরই বাস্তবিক মিষ্টিক বলা যায়। গ্রাহকের অধিকার ভেদে যদি কিছু দুর্ব্বোধ্য ও দুর্লক্ষ্য হয় তবে তা'তে ভাবুককে মিষ্টিক বলা যায় না। মিষ্টিক্রা অদ্ভুত ও অসম্বদ্ধভাবে জগতের সত্য উপলব্ধি করে—সেটাই তা'দের প্রকৃতি ও নিয়ম—রবীন্দ্রনাথে এ রকম কিছু ওলট্‌পালট্ দেখা যায় না। কোন লেখক বলেছেন,—'Mysticism is generally felt vaguely to be itself vague, a thing of clouds and curtains, of darkness or concealing vapours, of bewildering conspiracies or impenetrable symbols.' এ রকমের মন্ত্রতন্ত্রের ঘটা, জপতপের অভ্যুদ্গম বা হিং-টিং-ছটের বিভ্রাট—রবীন্দ্রনাথের স্বচ্ছ কাব্যে নেই। অপরদিকে তা' হিমাদ্রিচূড়ায়ও আসীন্ নয়। আমেরিকা ও ইউরোপের অতীন্দ্রিয়-পন্থীরা (transcendentalist) উঁচু জিনিষকে খুঁজতে গিয়ে নীচের ভিতর তার আসন পেতে মনকে প্রস্তুত করতে পারেনি। রবীন্দ্রনাথের কাব্যের transcendentalism-এ এরকমের বড়মানুষী নেই—

"গান ছেড়ে' দাও—ভাবের মালা জপে' কি হবে? মন্দিরের নির্জ্জন আঁধার কোণে দুয়ার বন্ধ করে' তুমি কা'র পূজা করছো? তা'কে পেতে চাও—ত' দেখ্‌বে যেখানে চাষীরা মাঠে লাঙল দিয়েছে তিনি সেখানে আছেন!—যেখানে কুলিরা পাথর ভেঙ্গে' রাস্তা তৈরী করেছে—তিনি সেখানে! তিনি খররৌদ্রে অপ্রান্ত বৃষ্টিপাতে তা'দের সাথী হয়ে' আছেন—তাঁর উত্তরীয় ধূলিতে মলিন হয়ে' গেছে!
তোমার চিন্তার বোঝা ছুঁড়ে' ফেলে' ছুটে এস; যাকু না ছিঁড়ে' তোমার ভাল কাপড়—যাক্ না তা' কাদায় ভিজে! তাঁর কাছে যাও—তাঁর পাশে গিয়ে দাঁড়াও—শ্রমকে মাথায় নেও—ললাটের ঘামকে বরণ কর।" [১]

—গীতাঞ্জলির অনুবাদ

অকেজো সংসার ভগবানের স্পর্শে অমৃতলোকে পরিণত হয়েছে—অকেজো দিনের অপ্রত্যাশিত অসীম

১ Leave this chanting and singing and telling of beads. Whom dost thou worship in this lonely dark corner of a temple with doors all shut?

He is there where the tiller is tilling the hard ground and where the pathmaker is breaking stones. He is with them in sun and shower and his garment is covered with dust.

Come out of thy meditations......What harm is there if thy clothes become tattered and stained. Meet him and stand by him in toil and in sweat of thy brow'—Gitanjali.

ঐশ্বর্য্যেও বিস্ময় জাগ্রত হয়েছে। আবার সামান্য কাজের দুনিয়াও তিনি অনাদৃত ও অবজ্ঞাত রাখেন নি, সার্থক ও সমৃদ্ধ করে' তুলেছেন। ধূলি লুণ্ঠিত সংসারের অপরূপ ঐশ্বর্য্যও তাঁ'র চরণস্পর্শে ফুটে উঠেছে—

"হে প্রভু তোমার দুখানি পা যে পাদপীঠে রেখেছ—তা' দরিদ্র, অবনত ও পরিত্যক্তের মাঝে আশ্রয় লাভ করেছে। আমি যখন তোমায় প্রণতি করতে চাই, হে প্রভু, অসহায় ও অবনতের মাঝে তুমি তোমার যে চরণ দয়া করে' রেখেছ—আমার প্রণতি তা'র মাঝে কিছুতেই পৌঁছতে পারে না।"[১]

—গীতাঞ্জলির অনুবাদ

এর মানেও এ নয় যে কবির মাথা অসহায়ের ক্রোড়ে নিহিত হয়নি। একটা সংশয়ের—একটা অস্বীকৃতির (negation) ভিতর দিয়ে না গেলে সার্থক যাওয়া হয় না—এই মুহূর্ত্তের মনস্তত্ত্বটুকু অতি মূল্যবান ; যাওয়ার আকাঙ্ক্ষাকে না যাওয়ার একটা ক্ষণিক প্রবৃত্তি গভীরতর করে। এটা সীমা ও অসীমের গভীর মিলন-পূর্ব্বাহ্নের প্রাথমিক সঙ্ঘাত। এই অপূর্ব্ব ও অপরূপ রস অজস্রধারায় রবীন্দ্র-নাথের কাব্যে অহরহ ঝঙ্কৃত হচ্ছে ; এ বিষয়ে সংশয় হ'তে পারে না। আর একটি জায়গায়ও এ কথাটি আছে—

"আসনতলের মাটির পরে লুটিয়ে রব, তোমার চরণ ধূলার ধূলায় ধূসর হব,
আমি তোমার যাত্রীদলের রব পিছে, স্থান দিয়ো হে আমায় তুমি সবার নীচে।

... ...

সবার শেষে বাকি যা' রয় তাহাই লব
তোমার চরণ ধূলার ধূলায় ধূসর হব।"

এখানেও সে আকাঙ্ক্ষা—সে চরণধূলায় ধূসর হওয়ার ইচ্ছা—উদ্দীপ্ত হচ্ছে বলেই তা'র মাধুর্য্য আশ্চর্যভাবে উপচিত হয়েচে। 'ধূলায় ধূসর' এখনও হ'তে পারা যায় নি—হ'ব এই সংকল্প হয়েছে—এ'টা সাধনার ক্রমেরই চিত্র—যেখানে সে 'না-হওয়া' ও 'হওয়ার'—রূপ ও অরূপের ক্ষণিক বোঝা-পড়া হয়। করেগিওর (Corregio) একখানি চিত্রে, যিশুকে মায়ের কোলে স্তন্যপানরত অবস্থায় আঁকা হয়েছে এবং একটা আরক্ত আপেল সাম্‌নে ধরে' প্রলুব্ধ করার অবস্থা দেখান হয়েছে। শিশু যীশু, এক একবার যেন বিশ্বমাতার বক্ষ ছেড়ে' হাত বাড়িয়ে আপেলের দিকে চোখ ফিরাচ্ছে মনে

১ Here is thy footstool and there rest thy feet where live the poorest, and lowliest, and lost.

When I try to bow to thee my obseisance cannot reach down to the depth where thy feet rest among the poorest, and lowliest, and lost—Gitanjali,

হয়। জীবনের এ রকমের এক একটা মুহূর্ত্তই অনন্তমুহূর্ত—এখানেই সীমা ও অসীমের মিলনরেখা দীপ্ত হয়। রবীন্দ্রনাথে আশ্চর্য্যভাবে এসব পাওয়া যায়। এরকমের আর একটা কবিতায় দেখ্‌তে পাওয়া যায়—

"আমার বন্ধন ও নিগড় অতি কঠিন ও দুর্ভেদ্য, কিন্তু যখন আমি তা' ভাঙ্‌তে চেষ্টা করি তখন আমার বুক কেঁপে' উঠে। আমি মুক্ত হ'তে চাই—কিন্তু তা' চাইতে আমি লজ্জিত হই।

"হে প্রভু, আমি জানি সম্পদ তোমার অতুলনীয়, এবং তুমিই আমার শ্রেষ্ঠ সুহৃদ্ কিন্তু তবু আমার ধুলোখেলার ঘরের খুঁটিনাটি ফেলে' দিতেও ত' হৃদয় মরে' যায়। আমি ধুলো ও মৃত্যুর উত্তরীয়ে নিজকে যে জড়িয়েছি তা' জানি; আমি তা' অবজ্ঞাও করি—কিন্তু তবুও তা'কে ভালবেসে' বুকে চেপে রাখি।

আমার ঋণ যথেষ্ট, আমার ব্যর্থতা প্রচুর, আমার লজ্জা গভীর ও গুন্ঠিত; কিন্তু তবু যখন তোমার কাছে আমার ভাল চাইতে আসি, আমি ভয়ে কেঁপে' মরি, পাছে তুমি বর দিয়ে আমাকে শাপ-মুক্ত কর।" [১]

—গীতাঞ্জলির অনুবাদ

মানুষকে অরূপ রতনের আশা করেই বিশ্বের রূপসাগরে ডুব দিতে হয়েছে। কিন্তু শুধু রূপ বা শুধু অরূপে তা' পাওয়া যায় না—

"রূপসাগরে ডুব দিয়েছি অরূপ রতন আশা করি।"

অরূপরতনকে পে'তে হ'লে হৃদয়ের সম্পর্কে যা'কে এত প্রেমের, এত আকাঙ্ক্ষার, এত বেদনার স্মৃতিতে জড়ান গেছে তা'কে কি ছেড়ে' দেওয়া চলে? অরূপের ভিতরে কি তা'র স্থান নেই? এমন কি যে মৃত্যু সম্বন্ধে এত বিভীষিকা, সে মৃত্যুও কি প্রিয়জনের সংস্পর্শে হৃদয়ে অক্ষয় স্থান পায়নি? তাকেও কি ছাড়া যায়? অমর জগতে কি মৃত্যুরও স্থান নেই? রবীন্দ্রনাথে এই মৃত্যুর বার্ত্তা খুঁজে যা' পাই—তা'তে পুলকিত হ'তে হয়। "আমি জীবনকে ভাল বেসেছি বলে' জানি যে আমি মরণকেও ভাল বাস্‌ব" [২]। এ খাতির প্রাগ্‌মেটিষ্ট্‌দের খাতির নয়—তা'র চেয়ে আরও অনেক বড় জিনিষ।

১ Obstinate are the trammels but my heart aches when I try to break them.
Freedom is all I want, but to hope for it I feel ashamed.
I am certain that priceless wealth is in thee and that thou art my best friend, but I have not the heart to sweep away the tinsel that fills my room.
'The shroud that covers me is a shroud of dust and death ; I hate it, yet hug it in love.
My debts are large, my failures great, my shame secret and heavy ; yet when I come to prayer be granted.

২ "And because I love this life, I shall love death as well."—Gitanjali.

এ সমস্ত কবিতার প্রতিপদেই ইঙ্গিতে রূপজগৎকে অরূপের মধ্যে আহিত করা হয়েছে। কবির ইতস্ততঃ করার এক একটা মুহূর্ত্ত—যা' এ সমস্ত কবিতায় আকার পেয়েছে—আর্টের দিক্ থেকে গভীর ব্যাপার—তা'তে বিস্মিত হ'তে হয়। তা'তে করে' 'নিগড়', মুক্তির ভিতর স্থান পেয়ে যাচ্ছে, খুটি-নাটি ও অধ্যাত্মসম্পদের ক্রোড়ে আহিত হচ্ছে, ধূলো ও মৃত্যুর উত্তরীয়, অমৃতের বক্ষে স্পর্শ পাচ্ছে—ঋণ, ব্যর্থতা ও লজ্জা সমস্ত দীনতা হ'তে মুক্ত হয়ে' যাচ্ছে। কাব্যেই হয়ত এ রকমের বিস্ময়জনক মিলন সম্ভব। ঐটুকু দ্বিধার ভিতর একটা বড় রকমের মানসিক ও আত্মিক মিলন (*Spiritual and psychological fusion*) সুস্পষ্ট হ'য়ে যাচ্ছে। এখানে কবি অধ্যাত্ম রসায়নবিদ্ (*alchemist*)।

রবীন্দ্রনাথের কাব্যে, নানা ভাবে জীবনের সম্পর্কে এই আশ্চর্য্য তত্ত্বটি দেখে' মনে হয়, যে পাওয়া-না-পাওয়া' ব্যাপারটি এ তত্ত্বের দু'দিক বা দু'কূল মাত্র নয়। এ শুধু একটা পজিটিভ্ ও নেগেটিভের, একটা হাঁ ও না'র, একটা ইতি ও নেতির যোগের ব্যাপার মাত্র নয়। জ্ঞানরাজ্যকে ন্যায়শাস্ত্রের সাহায্যে ইতি ও নেতিতে সমাপ্ত করা যায়; কিন্তু মনস্তত্ত্বর ইতির স্থান ও নেতির স্থানকে অক্ষয়-ক্রীড়া ফলকের শাদা ও কাল সীমানার মত আঁকা যায় না; এইজন্যই যাঁ'রা উপলব্ধির ভিতর দিয়ে ব্রহ্মসঙ্গম লাভ করেছেন—যেমন উপনিষদকারেরা—তাঁরা ব্রহ্মোপলব্ধিকে প্রকাশ করবার ভাষা খুঁজে' পাননি। এক একবার ইতির দিক্ হ'তে বলেছেন—

> "সর্ব্বং খল্বিদং ব্রহ্ম তজ্জলান্ ইতি"। "আত্মবেদং সর্ব্বম্।"
> "স এবাধস্তাৎ স উপরিষ্ঠাৎ, স পশ্চাৎ স পুরস্তাৎ স দক্ষিণতঃ স
> উত্তরতঃ। স এ বেদং সর্ব্বম্"। —ছান্দোগ্য উপনিষদ্
> —"সমস্তই ব্রহ্ম—তাঁ'তে জগৎজাত—তাঁ'তে অবস্থিত এবং তাঁতেই
> লীন"। "আত্মাই এই সমস্ত"। "তিনি উপরে, তিনি অধে, পশ্চাতে
> ও সামনে; তিনি দক্ষিণে, তিনি উত্তরে। তিনিই এই সমস্ত।"

আবার তা'তে অতৃপ্ত হয়ে' নেতির দিক্ থেকে এই মনস্তত্ত্বকে উদ্ঘাটনের চেষ্টা করে' বলেছেন—

> অস্থূলমনণ্বহ্রস্বমদীর্ঘম্। —বৃহদারণ্যক। ৩।৮।৮
> অশব্দমস্পর্শমরূপমব্যয়ম্। —কঠ। ৩।১৫

১ কোন মাদ্রাজী সমালোচক এতে শুধু নীতির ঝগড়া দেখেছেন। পণ্ডিতদের খাতিরেও বলা যায় না যে আত্মার একটা উপর ও একটা নীচের অংশ আছে—'Higher and lower self' এবং কাব্য লিখা সে বোঝাপড়ার উপর নির্ভর করে। সৌন্দর্য্য সৃষ্টি একটি গভীর মননের কাজ, সমগ্র মননের একাত্মক কাজ—তা' বিচারের কাজ নয় বা নীতির কাজও নয় যা' দুভাগ করা যায়।

"তিনি স্থূল নহেন—অণু নহেন, হ্রস্ব নহেন, দীর্ঘ নহেন।"
"তাঁর শব্দ নেই, স্পর্শ নেই, রূপ নেই, ক্ষয় নেই।"

কিন্তু এসব চেষ্টামাত্র; যা'কে অখণ্ডভাবে উপলব্ধ করা হয়েছে তা'কে দু'ভাগ করে' দেখালে ঠিক ভাবকে বা আন্তর উপলব্ধিকে প্রকাশ করা হয় না। সে হচ্ছে দু'দিক্ থেকে দেখার একটা ব্যাখ্যা; কাজেই কতকটা ন্যায়শাস্ত্রের সাঁড়াশির ভিতর ঢুকে' পাণ্ডিত্য দেখাবার অবস্থা। দুনিয়াকে দু'দিক্ থেকে বা সব দিক্ থেকে দেখা, মনস্তত্ত্বের হিসাবে কোন কাজেরই কথা নয়। তা' অলীক; কাজেই দেখ্‌তে হবে এই ইতির ও নেতির মাঝখানটার ব্যবধান কি করে' দূর করা যায়। দু'বার দু'দিক থেকে দেখা নয়—তা'তেও কোন সত্য ও সুস্থ জ্ঞান হ'তে পারে না। এক দিক থেকেই দেখ্‌তে হবে—অথচ দু'দিকই উজ্জ্বল হওয়া দরকার। কবির ইন্দ্রজাল তা' যেন সম্ভব করেছে।

রবীন্দ্রনাথের অধ্যাত্মকাব্যের অপরূপ মায়াজালে দুই তীরের ব্যবধান যেন অনেকটা ভেঙে গেছে বলে মনে হয়। 'দু'দিকে'র মাঝখানটার কঠিন প্রাচীর এক একবার অদৃশ্য হয়ে' যায় বলে' মনে হয়। মনের যে গভীরতম অবস্থায় অমৃতের ক্রোড়ে, মৃত্যুর স্থান আছে দেখতে পাওয়া যায়—অধ্যাত্মরাজ্যের অতুলনীয় সম্পদের ধূলোখেলার খুটিনাটিরও অমর আসন থাকে—সে অবস্থার ছবি রবীন্দ্রনাথের কাব্যে দ্রষ্টার চোখে অজস্র পড়ে। যদি তা'কে সৌন্দর্য্যলোক না বলে' ধর্ম্মলোক রচনা বলা যায়—এ অবস্থায় তা বল্‌লে তফাৎ বেশী কিছু হয় না—তবে বল্‌তে হয় রবীন্দ্রনাথ এই ধর্ম্মের ঋত্বিক। এই ধর্ম্মই আধুনিকের ধর্ম্ম—এবং ভবিষ্যেরও ধর্ম্ম। এ রকমের দৃষ্টিলাভ এ যুগের বেদনার শ্রেষ্ঠতম ভারবাহীর পক্ষেই সম্ভব। ইতিহাসনিবদ্ধ খ্রীষ্টীয় থিওলজী, চৈতন্য বা কবীরের ধর্ম্মতত্ত্ব, এমন কি উপনিষদের ভিতরও এ রকমের মনের ভঙ্গী (outlook) খুঁজ্‌তে যাওয়া নিরর্থক। যুগে যুগে মানুষ নানা আবহাওয়ার মধ্যে রূপান্তরিত হচ্ছে—তা'তে অতীতের সমস্ত অধ্যাত্মসম্পত্তিই নিহিত ও আহিত আছে সন্দেহ নেই। কিন্তু তা' প্রতিযুগেই অধ্যাত্ম জগতের সম্পর্কে অজস্র ও অফুরন্ত বিচিত্রবর্ণসম্ভারে এক একটা বিশিষ্ট রঙে রঞ্জিত হয়ে' উঠে। রবীন্দ্রনাথেও তা' হয়েছে। অরূপ জগৎ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের বিশ্বসম্পর্কে এই হচ্ছে শ্রেষ্ঠ দান। আধুনিক জ্ঞানবিজ্ঞান, মতামত, থিওরী প্রভৃতির অগণিত জটিলতার মধ্যেও পূর্ব্ব ও পশ্চিম রবীন্দ্রনাথের কাব্যে এমনি একটা গভীরতর বার্ত্তা পেয়ে' পুলকিত হয়েছে। ধর্ম্ম ও নীতির, দর্শন ও কলার তর্ক ও হৃদয়ের আতপ্ত সঙ্ঘর্ষ এই বার্ত্তায় একটা স্নিগ্ধ ও সুশীতল ছায়া লাভ করেছে। বহুকাল পরে এযুগের এই অপরূপ তীর্থসঙ্গম হয়েছে—অনেক ধৈর্য্যের পরে অরূপলোকের এই অপরূপ বার্ত্তা পাওয়া গেছে। রবীন্দ্রনাথের জীবনেও তা' অনেক বিচিত্রতার ভিতর দিয়ে ধীরে ধীরে পূর্ণ ও পূর্ণতর হয়ে' এসেছে। ধীরে এসেছে ব'লেই সে আগমন পরিপূর্ণ ও সার্থক হয়েছে—

"তোরা শুনিস্‌নি কি শুনিস্‌নি তার পায়ের ধ্বনি,
ঐ যে আসে, আসে, আসে।
যুগে যুগে পলে পলে দিন রজনী
সে যে আসে, আসে, আসে।"

এই আগমনের ভিতর যৌবনের প্রান্তে দেশলক্ষ্মী, কবির চিত্তে যে অপরূপ মূর্ত্তি নিয়ে এসেছিল —ধীরে এসেছিল—আগমনী মূর্ত্তি গ্রহণ করে' এসেছিল, তা'ও সার্থক ও গভীর হয়ে' গেছে—

"কে আসে যায় ফিরে ফিরে আকুল নয়নের নীরে।
সে যে আমার জননী রে।"

যৌবনে, অনাঘ্রাত বিশ্বের স্বপ্নের মধ্যে, সৌন্দর্য্যলক্ষ্মীও যে ধীরে ধীরে এসেছিল, তা'ও এ আসার ভিতর পূর্ণতর ও গভীরতর স্বরূপ পেয়েছে—

"সে আসে ধীরে, যায় লাজে ফিরে।
রিণিকি রিণিকি রিণিঝিনি মঞ্জু মঞ্জু মঞ্জীরে
রিনিঝিনি ঝিল্লীরে।"

অষ্টম পরিচ্ছেদ

রূপ ও রূপকের রাগমালা

বার্গস একজায়গায় বলেছেন—"আমার কাছে 'বর্ত্তমান' একটা গণিতের মুহূর্ত্তমাত্র নয়; তাতে আমার অতীতের কিছুটা জড়িয়ে আছে এবং ভবিষ্যতেরও কিছু তা'র ভিতর নিহিত; গতির দিক থেকে বলতে হয় তা' ভবিষ্যমুখী; আমাদের উপস্থিত জ্ঞানের পরিধি, আরও উচ্চতর জ্ঞানের বৃহত্তর পরিধির ভিতরে নিহিত এবং আমাদের উপস্থিত জ্ঞান সীমাবদ্ধ হ'লেও তা' অসীম জ্ঞানের ক্রোড়েই দীপ্ত হচ্ছে।" এ সম্পর্ক ইন্দ্রিয়াত্মক আর্টে স্বীকৃত না হ'লেও তা' গভীর ভাবে সত্য। অবিচ্ছিন্ন কালের তন্তুতে আর্টের মায়াজাল বুনতে হয়। ইন্দ্রিয়বাদীর পক্ষে ইন্দ্রিয়-জ্ঞানকে পরমার্থ করে' বস্তুজ্ঞানকে শুধু—বর্ত্তমানের—শুধু স্নায়ু-চঞ্চল উপস্থিত মুহূর্ত্তের—ছায়াকে আর্টে জীবন দান করার চেষ্টা—এবং শুধু ব্যক্তিচিত্তের অস্থির দর্পণে নিহিত করার উদ্যম, এই সব কারণে সুচিন্তিত ব্যাপার বলা যায় না। মানুষ যে শুধু বর্ত্তমানের জীব নয়, ফিউচারিষ্টদের মিউজিয়ম-দাহের পরামর্শ দান সত্ত্বেও তা' বলতে হচ্ছে।

ইউরোপের রম্যকলার ইতিহাসে, সিম্বল বা রূপক ব্যবহারের চেষ্টায় একটা বিচিত্র বিপর্য্যয় এবং অনির্দ্দিষ্ট অস্থিরতা দেখ্‌তে পাওয়া যায়। বলা প্রয়োজন গভীর অধ্যাত্মসম্পর্কে দেখতে পাওয়া গেছে সিম্বল বা রূপক অসংখ্য জনসঙ্ঘকে একই ভাবের বাঁধনে বাঁধে এবং অনাগত ভবিষ্যকালের জনতাসম্পর্কেও তা' একটা স্থির ভাবপীঠরূপে দাঁড়িয়ে যায়। খ্রীষ্টের নানা রূপক বা সঙ্কেতমূলক মূর্ত্তি বিরাট মানবসমাজে বিশেষভাবে ও বিশেষ অর্থে গৃহীত হয়ে' হাজার হাজার বছর পর্য্যন্ত অগণ্য জনতার হৃদয়ে প্রতিষ্ঠিত হয়ে' গেছে। কিন্তু একালের আর্টে প্রথম যখন রূপকপ্রয়োগ হয়েছে তখন শিল্পীরা রূপকের প্রাণকথা ও অফুরন্ত শক্তি উপলব্ধি করতে পারেনি; শিশুর হাতে সুতীক্ষ্ণ তূণীর ও শরসঙ্ঘ দিলে যেমন সে অনেক সময় তা' নিয়ে খেলার ঘর তৈরী করে' বসে, গভীর অধ্যাত্মবোধহীন শিল্পীরা অনেক সময় রূপক নিয়ে তেমনি খেলা করেছে।

এ যুগে ইউরোপের কয়েকজন কবি ও ভাবুক, রূপকের এ অন্তর্গূঢ় শক্তি প্রাচীন মিষ্টিক্‌গণের সাহিত্যে উপলব্ধি করে, এ কালে প্রয়োগ করতে উৎসাহিত হয়েছেন। তাঁরা আর্টে নানা রকমের বস্তুবাদ ও অনুকরণাত্মক চেষ্টার ফলে চিত্ত ক্লান্ত হয়ে, প্রাচীনদের উপকরণসংগ্রহ থেকে সিম্বল বা রূপককে গ্রহণ করেছেন—ইউরোপের কাব্য অধ্যাত্মদ্বার উদ্‌ঘাটনের প্রার্থী হয়ে' সিম্বলের আশ্রয় গ্রহণ করেছে। ভেয়ারলেন্ ম্যালারমে, হুইসমাঁ, মেটারলিঙ্ক, ইয়েট্‌স প্রভৃতি লেখক, রূপকের সাহায্যে আধ্যাত্ম-জীবনের বার্ত্তা বিশ্বগোচর করতে চেষ্টা করেছেন। এ প্রসঙ্গে চিত্রশিল্পে গোগ্যাঁ ও ফারের [১] নাম

১ Gauguin and Feure.

উল্লেখ করা গেছে; ফরাসীদেশে যা'দের আর্কেমিষ্ট বলা হয় তা'রাও যথাসম্ভব সিম্বল ও রূপক প্রভৃতির ভিতর দিয়ে চিত্রে মনস্তত্ত্বকে উপস্থাপিত কর্‌বার চেষ্টা করেছেন। এক্ষেত্রে ইংলণ্ডের চিত্রশিল্পে বার্ণজোন্‌স্ ও ওয়াট্‌স্ প্রভৃতির নাম এই প্রসঙ্গে উল্লেখ করা যেতে পারে।

আর্টে সিম্বলিজম বা রূপক—আর্টে কেন মানবজীবনের ইতিহাসে রূপক—অনেক কালের ব্যাপার। বল্‌তে গেলে মানুষের আত্মপ্রকাশের বা বিশ্বরচনার সকল রকমেরই উপকরণই হচ্ছে সঙ্কেত ও রূপক। দুনিয়ায় কোন জিনিষের সব দিক্ ও সব ধর্ম্ম প্রকাশ করা যায় না, শুধু চেষ্টা হয় মাত্র। সামান্যের ভিতর দিয়ে অসামান্যকে প্রকাশ করতে হ'লে মানুষ কোন রকম ইঙ্গিতের ভিতর দিয়েই তা করে' থাকে। যা' প্রচ্ছন্ন তা'কে পরিস্ফুট করতে হ'লে একটা মায়ার সাহায্য দরকার—যা' ক্রমশঃ জাতিচিত্তে সুপ্রতিষ্ঠিত হয়ে' যায়। এই জন্যই চিহ্ন, মন্ত্র, মুদ্রা, সঙ্কেত ও ইঙ্গিতের ভিতর দিয়ে বস্তু ও ভাবকে প্রকাশ করা প্রাচীন কাল থেকে ইতিহাসে চলে' এসেছে। আর্টে যে সমস্ত উপকরণ গ্রহণ করা হয় তা'ও মায়ামূলক। নির্ব্বিরোধ জাতি-বিশেষ, প্রথা বা Convention বলে' সে সব গ্রহণ করেছে বলে' সে সম্বন্ধে কোন প্রশ্ন উঠে না। শ্বেতমর্ম্মর ও মানুষের সুকুমার শরীরে কোন সমান ধর্ম্ম নেই; প্রস্তর কঠিন, রুক্ষ ও স্থির; মানুষের শরীর কোমল, সুকুমার ও নমনীয়; অথচ প্রস্তরে খোদিত মূর্ত্তির ভিতর দিয়ে মানব জীবন ও সমাজের অনেক বার্ত্তা দীপ্যমান করা হচ্ছে। কেউ তা'তে ক্ষুব্ধ হচ্ছে না কারণ মূল ব্যাপারটা হচ্ছে ইঙ্গিত। ভাস্করের প্রস্তর-সংগ্রহ বা চিত্রকরের ক্যানভাস্ সংগ্রহ নিয়ে কেউ ঝগড়া করে না। একটা জিনিষকে কোন একটা বিশেষ সূত্র বা অবস্থার সম্পর্কে গ্রহণ কর্‌বার ব্যবস্থা থাক্‌লে এবং তা, প্রামাণ্য ও সর্ব্বগ্রাহী হ'লে প্রণালী বা উপায়টি সুস্থ কি অসুস্থ, ব্যবস্থাটি ভাল কি মন্দ এ সব প্রশ্ন তোল্‌বার আবশ্যক হয় না। প্রায় অনেক দেশেই শিল্পের প্রণালী ও ধর্ম্ম বিধিবদ্ধ হয়ে' জনতাগ্রাহ্য হয়ে গেছে। সে গুলিকে আর্টের দুর্ব্বলতা মনে না করে' সম্পদ্ মনে করাই ভাল। কারণ ওসবের ভিতর দিয়ে বিশেষ জাতির বিশিষ্ট ধর্ম্ম ও ইতিহাস সহজে উপলব্ধি হয়। কাজেই আর্টের কনভেন্‌সন্ বা প্রথাগুলি বিশেষ অবস্থা ও ইতিহাসের ভিতর দিয়ে নানা জাতিতে পরিব্যাপ্ত হয়েছে বলে' সে সব নিয়ে ভালমন্দ বিচার করতে যাওয়া বৃথা। মিশরের ঘোড়ার চেহারা, চৈনিক চিত্রের ঘোড়া এবং ভারতীয় ভেলোরের শৈবমন্দিরের ঘোড়ার মূর্ত্তি তুলনা করে' দেখ্‌তে যাওয়ার চেষ্টা নিরর্থক। এ সব দেশে জাতিচিত্তকে অনুসরণ ও অবলম্বন করে' একটা বিশিষ্ট প্রথা ও পদ্ধতি সৃষ্ট হয়েছিল যা'র ভিতর দিয়ে সহজেই ইতিহাস সম্পর্কে ঘোড়ার একটা বিশিষ্ট ছবি জনতার চিত্তে মুদ্রিত হ'ত। আর্ট তিন জায়গাতেই এ হিসাবে সার্থক হয়েছে।

প্রাচীন মিশরের হাইরোগ্লিফিক্ হচ্ছে নিপুণভাবে বিন্যস্ত, সঙ্কেত পর্য্যায়; বহুকাল এ সমস্ত চিত্রের মর্ম্ম সাধারণের অজ্ঞাত ছিল। ডাক্তার ইয়ং ও চাঁপলিওঁ এ রহস্য ভেদ করে' দেখ্‌তে পেয়েছিলেন অঙ্কিত চিত্রগুলির চিত্রহিসাবে কোন সার্থকতা নেই। সেগুলি সঙ্কেত মাত্র; যেমন কুমীরের ছুটি

চোখের মানে হচ্ছে সূর্য্য ও নক্ষত্র ; লাঙ্গুলের মানে হচ্ছে নৈশ অন্ধকার ইত্যাদি। কোন বিশিষ্ট সঙ্কেত, তিলক বা মুদ্রা কোন ভাবের সঙ্গে অবিচ্ছেদ্য ভাবে জড়িত হয়ে' গেলে সে সম্পর্কে ভাবটি উদ্বুদ্ধ হয়। এ সমস্ত সঙ্কেত বা মুদ্রা বর্ণিতব্য বিষয়ের বস্তুগত রূপ নয়, অথচ এ সব দিয়ে তাকে মনে উপস্থিত করা যায়। এই চিরন্তন সত্যের সাহায্যে সমস্ত কলাসৃষ্টিরাজ্যে এই মুদ্রাত্মক প্রণালী কখনও বা কন্ভেনসন্ বা প্রথা কখনও বা সিম্বল বা রূপক কখনও বা য়্যালিগরি বা উপমার ভিতর দিয়ে নানা জটিল কথাকে সহজভাবে বিচাররাজ্যে আকর্ষণ করেছে।

ব্যক্তি ও সমাজজীবনের বহুমুখী ধারার মধ্যেও মানুষ পরস্পরের কাছে এ সমস্ত সঙ্কেতের ভিতর দিয়ে উপস্থিত হচ্ছে। বলা যেতে পারে ভাবের গভীরতা যেখানে এসেছে কিম্বা প্রকাশকে যেখানে সংক্ষিপ্ত করতে হয়েছে সেখানে সিম্বল বা রূপক-রূপ ছাড়া অন্য কোন উপায় সম্ভব হয় নি। এজন্য ধর্ম্মসাধনার প্রতি পদক্ষেপেই সিম্বল সহায় হয়—দেখ্‌তে পাওয়া যায়। খ্রীষ্টীয় যাজক, বৌদ্ধ শ্রমণ ও ভারতীয় অধ্বর্য্যু নানা রকম সঙ্কেত, চিহ্ন ও রূপকের সংগ্রহে রাস্তা তৈরী করে' ইহলোক ও পরলোকের মধ্যে প্যাসিফিক্ রেলওয়ে প্রতিষ্ঠা করেছে এবং মুক্তির পথ সুগম্য করেছে। আসন, মুদ্রা, তিলক, চক্র, বর্ণ ও মন্ত্রের ভিতরে জগতের সমস্ত কঠিন গূঢ় ও গভীর চিন্তাপুঞ্জকে অর্গলিত করা মানুষের রূপকের প্রীতি এবং রূপকের অপরিহার্য্যতা প্রমাণ করছে।

প্রাচীন আর্ট, অতীত ও বর্ত্তমানের উপর অর্থাৎ সময়ের উপর সেতু রচনা করেছে বস্তুপন্থায় নয়—উদ্দীপনের সুতীক্ষ্ণ তিলকে—কন্‌ভেন্‌সন ও সঙ্কেতে। বর্ণসঙ্কেত, রেখাসঙ্কেত, আলোকসঙ্কেত, সৌন্দর্য্যচর্চ্চার পথে একটা অচঞ্চল পীঠ স্থাপন করেছে, যাতে অতীত, বর্ত্তমান ও ভবিষ্যতে একটা ভাবাত্মক মিলনকেন্দ্র গঠিত হয়ে' গেছে ; কারণ এ সব সঙ্কেত, মুদ্রা বা তিলক প্রভৃতির প্রতিনিধিত্ব একটা সর্ব্বগ্রাহী স্বরূপ পেয়েছে—যা' প্রতি মুহূর্ত্তের পরিবর্ত্তনে বদ্‌লে যাবে না। রূপকাত্মক আর্টের এই সমাজিক সম্পর্ক, অলঙ্করণের বৈচিত্র্যকে সংক্ষিপ্ত করেছে সন্দেহ নেই ; অথচ তাকে কালপ্রবাহে অশ্রান্ত গতি-শক্তি দান করে' মহৎ করেছে, ক্ষুদ্র করেনি। ভারতীয় কলা রূপকে ও অলঙ্কারে পরিপূর্ণ।

রম্যকলার ইতিহাসে দেখা যায়, যে কলা ঐশ্বর্য্যের স্বপ্ন দেখেছে, যে কলায় অফুরন্ত প্রাণশক্তি অনুভূত হয়েছে, সে কলা একটা সময়সন্ধিতে এসে স্থিরভাবে আত্মসংগ্রহ করে তাকে কালজয়ী রূপক ও ভূষণে দৃঢ় করেছে। দূরপথের যাত্রী যেমন পাথেয় সংগ্রহ করে' নানা ভাবে উপায় ও লক্ষ্যপথ নির্ণয় করে অগ্রসর হয়, রম্যকলাও তেমনি কন্‌ভেন্‌সন্, প্রথা ও সূত্রবদ্ধ শাস্ত্র ব্যবস্থাকে প্রামাণ্য করে নিজেকে বলিষ্ঠ করেছে এবং অনাগত কালের উপর প্রতিষ্ঠিত হয়ে গেছে।

এ যুগের মত কখনও কেউ কোন দেশে বা কালে রূপশিল্পকে স্বতন্ত্র ও বিচ্ছিন্ন ভাবে দেখেনি। গ্রীসেই হো'ক্ বা মিশরেই হো'ক্ বা ভারতেই হোক্ বা চৈনিক ইতিহাসেই হোক্—সব জায়গায়ই

আরলেসি'য় মহিলা ভ্যান গক্

ব্রতপারণা ও আচার অর্চনার নানা জটিল ব্যবহার সঙ্গে তা জড়িত ছিল। মানুষের ইতিহাসে ক্রমশঃ আচার ও ধর্মের ক্ষেত্র বিশ্লিষ্ট হয়ে স্বতন্ত্র স্থান পেয়েছে এবং সে প্রসঙ্গে আর্টকেও বিশেষক চিহ্ন তফাৎ করে একটা স্বতন্ত্র সংজ্ঞা দিয়ে আলাদা করে দেখতে আরম্ভ করেছে। যে সব কারণে ধর্মব্যবস্থা বিধিবদ্ধ (codified) হয়ে' গেছে সে সবকারণে চিত্তের প্রকোষ্ঠেরও সকল দরজায় খা দিয়ে ভাবগুলিকে পরখ্ করা হয়েছে এবং তা'কে যথাসম্ভব উদ্‌ঘাটিত ও বিশেষ বিবিযুক্ত করে' একটা স্থিরতার মাঝে আন্‌বার চেষ্টা করা হয়েছে। যা'তে করে' সে সব শুধু ব্যক্তিগত ও সাময়িক না হয়ে' পড়ে, শুধু উপস্থিতের হাস্যে ও ক্রন্দনের মধ্যে প্রতিষ্ঠিত না হয়ে সব ভাবধারা অনন্তকাল সুপ্রতিষ্ঠিত থাক্‌তে পারে—ভাবুকশিল্পীর হৃদয়কোণে এ কামনা লুকান ছিল'—এজন্যই আর্ট ইচ্ছা করে' শৃঙ্খল পরেছে। প্রতিভাবান শিল্পীর কাছে সে শৃঙ্খল একটা শৃঙ্খলার শ্রী পেয়ে উচ্চতর মুক্তির পথে অগ্রসর হয়েছে। নৃত্যের উদ্দামতার মধ্যে লাস্য-কলার বন্ধন যেমন বিচিত্রতাকে রম্যতর রাগে রঞ্জিত করে, তেমনি উচ্চতর কলা চেষ্টার গভীরতম সংযম, সুপ্রশস্ত ও মহত্তর গতির সহায়ক হ'য়ে পড়ে—পরিপন্থী হয় না।

সংসারের তরুণ ও তরলিত ভাবচাঞ্চল্যের মধ্যে স্থিরপীঠ রচনা করতে শুধু ইন্দ্রিয়ের ইন্দ্রজালের উপর সেকাল নির্ভর করেনি—এ কালও করছে না। ইন্দ্রিয়ের সীমা পর্য্যন্ত গিয়ে নিরস্ত হলে ভাবব্যঞ্জনার দুরূহ পথ ত্যাগ করতে হয়, কারণ সঙ্কেতের ভিতর দিয়ে ইন্দ্রিয়ের বন্ধনকে বর্জ্জন করা আর্টের একটা অধিকার। হুইস্‌লার যখন ইম্প্রেশনিষ্ট যুগের সঙ্কেতকে পরিস্ফুট করতে চেষ্টা করে' প্রচলিত ইন্দ্রিয়সম্পর্ক সম্বন্ধে জ্ঞানকে বিপর্য্যস্ত করলেন তখন ইংলণ্ডের গোঁড়া শিল্পরসিকেরা অধীর হয়ে' পড়েছিলেন। রাস্‌কিন হুইস্‌লারের প্রথাকে লোকের মুখে রঙের হাঁড়ি ভাঙা—Throwing a pot of paint on public face—বলে ব্যাখ্যা করেছেন, তা'তে "হুইস্‌লার বনাম রস্‌কিন" মোকর্দ্দমার সূত্রপাত হয়। এ মামলায় দেখা যায়, বিধিবদ্ধ নিয়ম নেহাৎ সাময়িক হ'লেও সহজে মনকে এতটা অধিকার করে' বসে যে কোন রকম মানসিক পার্শ্বপরিবর্ত্তন তা'তে দুঃসহ হয়ে' উঠে। এই প্রসঙ্গেই হুইস্‌লারকে প্রশ্ন করা হয়েছিল' কোন ইম্প্রেশনকে আঁকতে হ'লে কতটা সময়ের দরকার হয়; তা'তে হুইস্‌লার সপ্রতিভ ভাবে উত্তর করেছিলেন "সমগ্র জীবন" (All my life)।[১] শিল্পীরা কোন ভাবকেই সামান্য ভিত্তির উপর নিহিত মনে করতে চায় না এবং পারেও না।

১ 'After a long trial Whistler was awarded a farthing as damage. His examination much interested especially artists' circles on account of his attitude in vindication of the purely artistic side of art and it was in the course of it that he answered the question as to how long a certain impression has taken to execute by saying, "All my life." His eccentricity of pose and dress combined with an artistic arrogance, sharp tongue and bitter humour made him one of the most talked-about man in London.'

সামান্যের ভিতর দিয়ে অসামান্যকে উদ্বুদ্ধ করা, ক্ষুদ্রের ভিতর দিয়ে মহৎকে জাগ্রত করা, এবং কখনও বা অসামান্যের ভিতর দিয়ে সামান্যকে মহিমা দেওয়া, আর্টের একটা সনাতন অধিকার। কাব্যেও তা' হয়েছে; এই প্রয়াস কোন বাধা মানে না। কয়েকটা শব্দের সুললিত যোজনায় স্বর্গ ও মর্ত্ত্য আমাদের কাছে বন্দীর মত এসে' শিহরিত হচ্ছে। দেশকালের সঙ্কীর্ণতার সমস্ত গণ্ডী চূর্ণ হয়ে' যাচ্ছে এবং মানবজাতির জীবনস্পন্দন মহার্ঘতর হয়ে' উঠ্‌ছে।

এই জন্য আর্টিষ্টরা বস্তুগণ্ডী ছেড়ে' রূপাত্মক রূপ ও মুদ্রামূর্ত্তির আশ্রয় নিয়েছে—শুধু পূর্ব্বাঞ্চলে নয়, পশ্চিমেও। আধুনিকদের বিপদ হচ্ছে নূতন উদ্ভাবিত রূপকের পেছনে গভীর সহানুভূতি জমাট্ হ'তে পারছে না, তাই সে সব দুর্ব্বল হয়ে' পড়ছে। তবুও সে প্রলোভন ছাড়া মুস্কিল। আশ্চর্য্যের বিষয় প্রি-র‍্যাফেলাইট্‌দের প্রধান ডমরুবাদকরাও আর্টের পৌরাণিক ইতিহাসে, রূপকপ্রয়োগ দেখে' উল্লাস সম্বরণ করতে পারেনি এবং আর্টের ভবিষ্যতেও রূপকপ্রয়োগ, আর্টিষ্টদের যে একটা বড় রকমের অস্ত্র, সে সম্বন্ধে নিঃসন্দেহ হয়েছে। রাসকিন ইতিহাসে রূপক দেখেছেন; তাই এক জায়গায় বলেছেন—প্রাচীন ও প্রামাণ্য আর্টে যতটা দেখা যাচ্ছে তা'তে সহজেই কথাটি স্বীকার করতে হয় যে চিত্রকলায় রূপকাত্মক উপমা চিরকালই ছোট, বড় ও বিজ্ঞ সাধারণের আনন্দ বর্দ্ধন করে' এসেছে এবং আর্ট যতকাল বেঁচে' থাকবে ততকাল করবে। আর্টিষ্টদের ভিতর যা'রা যে পরিমাণে বড় রকমের ভাবুক সে পরিমাণে তা'রা রূপক ব্যবহার করে' এসেছে। অর্কেণার 'মৃত্যুবিজয়', সিমঁমেমির স্পেনের চ্যাপলের ফ্রেস্কোচিত্র, আশিশি ও র‍্যারিণাতে গিওটোর প্রধান চিত্রপর্য্যায়, মাইক্যাল এঞ্জেলোর 'দিন' ও 'রাত্রি' নামক শ্রেষ্ঠতম মূর্ত্তিদ্বয়, ডিরারের 'বিষণ্ণতা' ও অন্যান্য চিত্র, টিন্‌টরেটো ও ভিরোনিসের সমগ্র চিত্রের প্রায় এক তৃতীয়াংশ, র‍্যাফেল ও রুবেন্সের অনেক চিত্রই, রূপকে গ্রথিত দেখ্‌তে পাওয়া যায়।

আধুনিক রূপকসৃষ্টির দুর্ব্বলতা যে কোথায় তা' উপলব্ধি করতে যতটা অধ্যাত্ম জ্ঞান থাকা দরকার রাসকিনের তা' ছিল না। রাসকিনের সময় প্রাচ্য শিল্পের উপলব্ধি ঘটে নি, কাজেই রূপক ও মুদ্রাত্মক শিল্পে সফলতা কোথায় এবং দুর্ব্বলতা যে কি করে' হয়—তা' তলিয়ে দেখবার অধিকার রাসকিনের কালে কা'রও ছিল না। রাসকিন শুধু চিত্রের ভিতর বৈচিত্র্যসম্পাদনের দিক থেকেই রূপক ও সিম্বলকে মূল্যবান ও প্রলোভনের ব্যাপার বলে' মনে করেছেন—যা' কোন অধ্যাত্মনিষ্ঠ শিল্পী করেনি। রাসকিন্ এক জায়গায় বলেছেন,—"বিশেষ আনন্দের সঙ্গে চিত্রকরদের রূপক প্রয়োগের প্রণালী গ্রহণ করা উচিত, কারণ তা'তে করে' ছবিতে নানা রকম দৃশ্যের বৈচিত্র্য ও কল্পনার অবারিত শূন্যবিহার সম্ভব হয়ে' থাকে। অমার্জ্জিত মরুর হিংস্রজন্তুদের এনে' মার্জ্জিত রাজপ্রাসাদে নিহিত করা যায়; জলস্থল ও আকাশ অসংখ্য প্রাণীতে পূর্ণ করা যায় এবং সামান্য

ঘটনা নিয়েও রোমাঞ্চকর নাটক রচনা করা সম্ভব হয়।"[১] রাস্‌কিনের মতে সিম্বল ব্যবহারের মূল্য চিত্রে বৈচিত্র্যসঞ্চারের জন্যই। প্রির‍্যাফেলাইট্‌দের প্রধান পাত্রীর কাছ থেকে সিম্বলের স্বরূপকথা উপলব্ধির আশা করাই বৃথা।

কাজেই চৈনিক আর্ট বা ভারতীয় আর্টে সিম্বল অধ্যাত্ম ও জটিল তত্ত্বব্যঞ্জনায় একটা প্রবল সহায় হয়ে' মানুষের চিন্তা ও কল্পনাপ্রসঙ্গকে যে সহজ করেছে তা'র কারণ যে একেবারে স্বতন্ত্র তা' শুধু এক্কালেই ইউরোপের নূতন ভাবুকেরা উপলব্ধি করতে পেরেছে। এই জন্যই ইউরোপের চিন্তা বর্ত্তমানের চিত্র ও কাব্যের নূতন ভাবুকদের ভিতর দিয়ে এ বিষয়ে অনেকটা অগ্রসর ও সমৃদ্ধ হয়েছে বলতে হবে।

সেকালের রূপকের মূল ধর্ম্মই হচ্ছে যে তা' ব্যক্তিগত নয়, সমগ্র জাতিকে তা' জড়িয়ে আছে এবং কালপ্রবাহও তা'কে শীর্ণ করতে পারে না। এ কালের রূপককে রামধনুর মত ব্যক্তিচিত্তের মেঘরাজ্যে ক্ষণকালের জন্য বিম্বিত হ'তে হচ্ছে। সেকালের রূপক সমগ্র দেশকে আচ্ছন্ন করে' ছিল এবং সমগ্র কালকেও আয়ত্তে আনতে স্পর্দ্ধা করেছিল। সেটা আর্টের একটা প্রণালী মাত্র ছিল না—সব চেয়ে শ্রেষ্ঠ প্রণালী ছিল এবং সে জন্য আর্ট সঙ্কেতাত্মক রূপকের খাতিরে চাক্ষুষ রূপকে ত্যাগ করেছিল। প্রাথমিক খ্রীষ্টীয় ধর্ম্মও রূপকপ্রাচুর্য্যে সহজেই সকলকে বিস্মিত করে' দেয়। খ্রীষ্টের জীবনকথার প্রতিসন্ধি রূপকে পরিপূর্ণ। ত্রিত্ববাদ বা ট্রিনিটি, ক্রস, এঞ্জেল, সাধু, সাপ, ড্রাগন প্রভৃতির গূঢ় অর্থ সুপরিচিত। খ্রীষ্টের অর্ফিয়স্ রূপ, রাখালরূপ (Good shephard); খ্রীষ্টের ঘুঘু, মেঘ, মাছ, আঙ্গুর ও প্রস্তর রূপকল্পনার ভিতর গভীর ভাবব্যঞ্জনা,—খ্রীষ্টীয় ধর্ম্মাচারে প্রচুর ভাবে দেখা যায়। এই সব সিম্বলের ভিতর দিয়ে খ্রীষ্টীয় তত্ত্বের নানা ভাব ও নানা দিককে প্রকট করা হয়েছে।

যা'কে বাইজেনটাইন সংগ্রহ[২] বলা হয় তা'তে এ শ্রেণীর অনেক রূপকের উল্লেখ দেখা যায়। পশ্চিমে, চিত্রকরদের এইটিই আদিম শিল্পশাস্ত্রীয় গ্রন্থ। চিত্রশিল্পে রূপক ও সিম্বল ব্যবহারের আকর্ষণ যে কতটা চাক্ষুষ সত্যকে ছাড়িয়ে গিয়েছিল তা' আরও কয়েকটা বিপর্য্যয়ে দেখতে পাওয়া যায়। একটা বড় রকমের ক্ষমতা—আত্মপ্রকাশের একটা মহত্তর উপায় সঞ্চিত না হ'লে ইচ্ছা করে' কেউ চোখ্‌কে তাড়না করে' আনন্দ পেতনা। এ রকমের বিপর্য্যয়ের মধ্যে রঙের রূপক বা বর্ণ-সঙ্কেতই সব চেয়ে বেশী কৌতূহলজনক। সিম্বলের খাতিরে পূর্ব্বে ও পশ্চিমে কোন কোন আর্টের

১ "But that power……is ever to be grasped with peculiar joy by the painter, because it permits him to introduce picturesque elements and lights of fancy into his work, which otherwise would be utterly inadmissible; to bring the wild beasts of the desert into the room of the state, fill the air with inhabitants as well as the earth, and render the least (visibly) interesting incidents themes for the most thrilling drama."—Modern Painters, III. Pt. IV.

২ Byzantine manual.

ক্ষেত্রে বর্ণের রূপাত্মক ব্যবহার দেখতে পাওয়া যায়। যে ছবিতে যে রঙ্ দেওয়া হয়েছে কিম্বা যে জায়গায় যে রঙ্ ব্যবহার করা হয়েছে তা' একটা গভীর অর্থের সঙ্গে যুক্ত হয়ে' বর্ণরূপ সঙ্কেতের ভিতর দিয়ে বিশিষ্ট ভাবকে প্রকাশ করবার প্রয়াস পেয়েছে; সে সব জায়গায় চোখও তেমনি ভাবে বর্ণের ইঙ্গিতে প্রকাশিত সত্য খুঁজতে অভ্যস্ত হ'য়ে উঠেছে। দু'একটা উদাহরণ দিতে হয়।

পশ্চিমে শাদা রঙ্ আত্মার শুভ্রপবিত্রতা ও জীবনের বিশুদ্ধতা প্রকাশ করতে ব্যবহৃত হয়ে' এসেছে। সেণ্ট ম্যাথিউতে (St. Mathewe) আছে, অলৌকিক পরিবর্ত্তনের (transfiguration) সময় খ্রীষ্ট শ্বেতবসনে ভূষিত ছিলেন। এইরূপে নানা রকমের রঙ্ কখনও বা ভাল অর্থে কখনও বা খারাপ ভাব প্রকাশ করতে ব্যবহৃত হয়েছে। হলদে রঙ্ পশ্চিমে ঈর্ষ্যা ও বিশ্বাসঘাতকতার নির্দ্দেশক। জুডাস্‌কে (Judas) অনেক প্রাচীন কাচফলকচিত্রে হলদে কাপড় দেওয়া হয়েছে। লাল রঙ্ যখন অধ্যাত্মবিষয়ে প্রযুক্ত হয়েছে, তখন গভীর প্রেমের প্রতীকরূপে ব্যবহৃত হয়েছে এবং যখন খারাপ অর্থে প্রয়োগ করা হয়েছে তখন রক্ত-লোলুপ নির্ম্মমতা প্রকাশ করেছে।

চীনদেশে পাঁচটী সাঙ্কেতিক বর্ণ ব্যবহৃত হয়। কোন লেখক লি—কি হ'তে উদ্ধৃত করে' বলেন—"লাল রঙ্ হচ্ছে অগ্নির সঙ্গে যুক্ত এবং দক্ষিণ দিকের সম্পর্কে তা' ব্যবহৃত হয়; কাল রঙ্ জলের এবং তা' উত্তর দিকের সম্পর্কে ব্যবহৃত হয়; সবুজ রঙ বনের এবং পূর্ব্বদিককে বোঝায়; শাদা রঙ্ স্বর্ণ রৌপ্য প্রভৃতি ধাতুর দ্যোতক এবং পশ্চিম দিক্‌কে বোঝায়।"[১] তা' ছাড়া কেবল খেয়ালের দিক্ থেকেও চৈনিক আর্টে বর্ণের যথেচ্ছ প্রয়োগ দেখতে পাওয়া যায়। মিঃ জে ফার্গুসন্ বলেন যে তিনি একাদশ শতাব্দীর চেও-চ্যাং অঙ্কিত মিঙ্ সম্রাটদের আমলের একটী ছবি দেখেছেন, যা'তে পাখীদের বুকের দিক্‌টা লাল রঙ্ দেওয়া হয়েছে, শরীরে ব্রাউন রঙ্ দেওয়া হয়েছে, পুচ্ছেও ঝুটিতে নীল রঙ্ দেওয়া হয়েছে, পাখাতে কাল ও শাদা রঙের টুকরো টুকরো প্রলেপ দেওয়া হয়েছে।[২]

ভারতের দেবচিত্রাঙ্কনেও বর্ণের এই সঙ্কেতাত্মক ব্যবহার দেখতে পাওয়া যায়। হিন্দু দেববাদের কল্পনায় শিবকে শ্বেত বর্ণ দেওয়া হয়েছে—এই বর্ণ পবিত্রতা ও শুচিতার দ্যোতক। সূর্য্য ও ব্রহ্মাকে রক্ত বর্ণে অঙ্কিত করা হয়; রক্ত শতদল ও রক্তপুষ্প শাক্ত পূজায় শরীর-রক্তের সম্পর্ক বোঝায়; নীল রঙ্ অসীমতা বোঝায়; আকাশ ও সাগরের রঙ্ যেমন নীল, কৃষ্ণ ও বিষ্ণুর বর্ণও নীল। পীতবর্ণ

১ "Red is appointed to fire and corresponds with the south; black belongs to water and corresponds with the north; green belongs to wood and signifies the east; white to metal and refers to the west." F. E. Holme.

২ "I have seen a Ming Dynasty copy of a beautiful scroll by Cheo-Chang, (eleventh century) in which birds, with red breast, blue crowns and tails, brown bodies, and wings tipped with white and black are hovering on branches of prunes and hibiscus." —The Scammon lectures—1918.

সন্ন্যাস ও ত্যাগের প্রতীক—বুদ্ধ ও বোধিসত্বদের পীতবর্ণে আঁকা হয়। কাল রঙ দেশ ও কালের অনন্তত্ব বোঝায়; এজন্য শিল্প-শাস্ত্রে কালীর বর্ণ কাল বলা হয়েছে।

এর ভিতর হেতু খুঁজ্‌তে গেলে তা' যথেষ্টই পাওয়া যাচ্ছে। চিত্রফলকের সঙ্কীর্ণ অবসরে, ভাবের ও বস্তুর ব্যাপকতা ও বহুত্ব সঞ্চার করতে হ'লে এইরূপ সিম্বলিজমের প্রয়োগ ছাড়া অন্য পথও নেই। বর্ণের এরূপ স্বেচ্ছাপ্রয়োগের সুযোগ, পশ্চিমের আধুনিক সাঙ্কেতিক আর্ট অনেক কাল থেকেই গ্রহণ করেছে। বহু বৎসর পূর্ব্বের একটা প্রদর্শনীতে (Paris Exhibition 1894) যে সমস্ত সিম্বলিষ্ট ছবি দেখানো হয়েছিল তা'র দু'একটি ছবির রঙের কথা উল্লেখ করা যেতে পারে। একটা ছবিতে একটা লোকের মুখের একটা দিক্ আঁকা হয়েছিল শুধু নীল রঙ্ প্রয়োগ করে এবং কিছু শাদা রঙ্ও তা'তে দেওয়া হয়।[১] আর একটা ছবিতে একটা নারী-মূর্ত্তি দেওয়া হয়েছিল, যা'র বুক থেকে অজস্র শোণিত প্রবাহ ছুটে' এসেছে—ক্রমশঃ সে রঙ্‌টিকে হালকা করা হয়েছে, চুলগুলিকে ঢেউ খেলিয়ে ক্রমশঃ গাছে পরিণত করা হয়েছে। ছবিটিতে হল্‌দে রঙ্ দেওয়া হয়েছে এবং চুলগুলি ব্রাউন রঙে আঁকা হয়েছে।[২] আর একটা ছবিতে সমুদ্রকে হল্‌দে রঙে আঁকা হয়েছে ও চক্রবালের শেষপ্রান্তে একটা অস্পষ্ট চেহারাও যুক্তকরা হয়েছে। তা'তে চুলের রঙ্ হল্‌দে করা হয়েছে এবং ক্রমশঃ তা' সমুদ্রে পরিণত করা হয়েছে।[৩]

ইউরোপের প্রাকৃতিকে এইরূপ বিরূপাত্মক বর্ণ ব্যবহার যে দুঃসহভাবে আঘাত করেনি তা' নয়। বর্ণের নির্ব্বাচন ও প্রয়োগে সেখানে কঠিন কারণ পর্য্যায়ের আনুকূল্য গ্রহণ করতে হয়। শুধু ছবিতে নয়, নাট্যমঞ্চেও বর্ণ যোজনা গভীর কারণমূলক না হ'ল ইউরোপের চিত্ত তৃপ্ত হয় না। মিঃ বার্কারের (Mr Granville Barker) 'শীত কাহিনী' (Winter's Tale) অভিনয় উপলক্ষে মিঃ রদেন্‌ষ্টীনের মত আর্টিষ্টও (Mr Albert Rothenstein) ষ্টেজে যে বর্ণ প্রয়োগ ও সজ্জা করেছিলেন অনেকের তা' ভাল লাগেনি। কোন লেখক বলেছেন—"মিঃ রদেনষ্টীনের বর্ণ প্রয়োগের দোষ হচ্ছে যে তা'র ভিতর কোন গভীর কারণের প্রেরণা পাওয়া যায় না। কুটীর, পর্দ্দা প্রভৃতির সুবিন্যাসের মত তা' কোন গভীর প্রয়োজন থেকে জাগ্রত হয়নি। বর্ব্বরেরা যখন যুদ্ধ করতে যায় তখন তা'রা শত্রুদের বিভীষিকার জন্য রক্তবর্ণে ভূষিত হয়ে'

১ "One of them had painted a blue face in profile ; on the whole face there is only this blue tinge with white of-lead.

২ "One of them represented a woman (naked) who with both hands is squeezing from her two breasts streams of blood. The blood flows down becoming lilac in colour. Her hair first descends and then rises again and turns into trees. The figure is all coloured yellow and the hair is brown.

৩ "A picture of yellow sea on which swims something......; on the horizon a profile with a halo and yellow hair which changes into a sea in which it is lost. Extracts from Tolostoy.

যায়। তাদের অঙ্গ, ব্যবহারের একটা অপরিহার্য্য কারণ আছে। য়াঁ'রা নাট্যমঞ্চে কোন দৃশ্য সাজায় তা'দের হিসাব করে' চলা দরকার। ঈর্ষ্যামূলক কোন দৃশ্যকে আঁকতে হ'লে তাকে ঈর্ষ্যার সাঙ্কেতিক বর্ণে আঁকা উচিত—যা'তে দর্শকেরা সহজেই তা'তে আকৃষ্ট হ'তে পারে। কিন্তু মিঃ রদেন্‌ষ্টীন যে ভাবে অভিনেতাদের বর্ণসজ্জা করেছেন তা'তে শুধু রঙের লালিত্যের দিকেই ঝোঁক্ দেওয়া হয়েছে।"

কাল্পনিক বর্ণপ্রয়োগের উদ্দেশ্য গভীর কারণমূলক বলেই সাঙ্কেতিক বর্ণবিধিকে অশ্রদ্ধা করা সম্ভব হচ্ছে না। বর্ণবিধি অতি বিচিত্র; গত দু'তিন বছরের ভিতর বর্ণসম্পর্কে মনস্তত্ত্ব (Colour psychology) বিশেষ ভাবে অধীত হয়েছে। মানুষের মনের উপর—এমন কি স্বাস্থ্যের উপর—কোন্ রঙের কি অধিকার ও প্রভাব, তা' বিশেষভাবে পরীক্ষিত হয়েছে; তা'তে দেখা গেছে যে নানা কারণে রঙের সম্পর্ক, মানুষের মনোজগতের সঙ্গে নানা ভাবে যুক্ত। এইজন্যই বল্‌তে হয় চিত্রশিল্পে বর্ণপ্রয়োগের আচার, স্থলবিশেষে আরও গভীরতম ও মহত্তর জায়গায় মানুষকে আঘাত করেছে বলেই তার সার্থকতা। অদীক্ষিতের নিকট তা' হয়ত দুর্ব্বোধ্য, অশ্রদ্ধার নিকট হয়ত তা' দুর্লক্ষ্য; কিন্তু যা'রা গভীর ভাবাবেশ বা সংস্কারের ভিতর দিয়ে এ'সব গ্রহণের অধিকারী হয়েছেন তাঁরা জানেন, গ্রীক আর্টের এক একটা মূর্ত্তির দেহভঙ্গীকে বিপর্য্যস্ত করা যেমন সম্ভব নয়, হিন্দু-শিল্পের দেবীমূর্ত্তি অঙ্কনে যেমন যথেচ্ছ যা'-তা' বর্ণপ্রয়োগ করা যায় না, তেমনি জীবনেরও অনেক প্রসঙ্গে বিশ্বজন-গৃহীত ভাবের বা বিধির সমানভূমিকে ওল্‌ট্‌পাল্‌ট্ করা শক্ত, এবং তা' কর্‌লে যা' হারাণ যায় তা' সহসা ও সহজে ভবিষ্য ইতিহাসে খুঁজে' পাওয়া যাবে না।

বর্ণের রূপক, বর্ণের প্রতিনিধিত্বে যেমন ভাবের পরিধি বাড়িয়েছে তেমনি রেখার প্রতিনিধিত্বও চীন ও জাপানে নানা অর্থযুক্ত হয়ে' পড়েছে—যা' শুধু অলসভাবে দেখে' বোঝা যায় না। জাপানের রসজ্ঞেরা রেখাভঙ্গীর বৈচিত্র্যের মধ্যে শিল্পীর বিশিষ্টতা ও মহত্ত্ব দেখতে পায়—চৈনিক আর্টেও তাই। কোন লেখক বলেন—"চৈনিক চিত্রে পি-ফা (pi-fah) অর্থাৎ তুলিকার সংযোগ—যাতে করে রেখার সৃষ্টি হয়—হচ্ছে সমস্ত আর্টের সারবস্তু, আর্টিষ্টের মানসিক অবস্থার অনুক্রমে রেখাগুলি কখনও বা মোটা কখনও বা সূক্ষ্ম, কখনও বা শান্ত কখনও চঞ্চল, কোনটা বা অপরিপূর্ণ হয়ে থাকে। নানা রকম নামে তুলিকা প্রয়োগকে বিবৃত করা হয়ে' থাকে। 'বৃহৎ কুঠারের রেখা' (large axe's stroke) 'ছোট কুঠারের রেখা,' 'বৃষ্টি বিন্দুর রেখা' ইত্যাদি।[১]

জাপানেও রেখাসংগ্রহের নানা রকম সঙ্কেতাত্মক ব্যবহার আছে এবং তা কোন কোন জায়গায়,

[১] "Brush Strokes, 'pi-fah', out of which lines are formed are ***the essense of Chinese painting.*** They are thick or thin, calm or nervous, abrupt or finished according to the style of the artist or in some instances in his mood......There are those which resembled the strokes of a large axe.....Tapup'its'un—those of a small axe. The raindrop strokes were slightly different from the hemp-fibre ones etc.'

অতিরিক্ত পরিমাণহীন উৎসাহে, চিত্রশিল্পের সীমাকেও অতিক্রম করার উদ্যোগ করেছে। জাপানের পরমার্থিক চিত্রশিল্পীদের (Transcendental painters) ভিতর 'তা' লক্ষ্য করা যায়। কোন লেখক তাদের সম্বন্ধে বলেন—"শুধু মানসিক ভাব বা বস্তুপ্রকাশ করাই অনেক সময় জাপানের পারমার্থিক শিল্পীদের উদ্দেশ্য হয়ে' পড়েছে। এই লক্ষ্য হতে, অনেক সময় রেখাপাতের ভঙ্গীকে, অনেকটা সর্ট-হ্যাণ্ডের মত ভাবের আদান প্রদান করতে দেখা যায়। পশ্চিমের রসতাত্ত্বিকগণের পক্ষে এ সমস্ত রহস্যের রসভেদ করা অনেক সময় কঠিন হ'য়ে পড়ে, এবং এই ব্যর্থতা থেকেই তাদের মনের গভীর সন্দেহ জন্মে। তারা এজন্য মনে করে যে এরকম সাঙ্কেতিক ব্যাপার হয়ত চিত্র-সীমার বাইরে গিয়ে পড়েছে এবং তাতে একটু সান্ত্বনা লাভ ঘটে।" [১]

কোন একটা বিশিষ্ট ভাবকে বিশিষ্ট দিকে উদ্দীপিত করতে পারলেই শিল্পীর চরিতার্থতা হয়—তা যে উপায়েই হোক্ না কেন। মন্ত্রবল, কৌশল, ইঙ্গিত, জাতির সংস্কার ও সহজ অনুগ্রহ'—যা'তেই হোক্ না কেন, মনের সামনে ভাবটি উপস্থিত করতে পারলেই হল। দেশ বা সমাজবিশেষে কয়েকটা ভাবকে, যদি চিহ্নপাতের কোন বিশিষ্ট ধারার সাহায্যে উদ্রেক করা সম্ভব হয়, তবে সে কৌশল বা নৈপুণ্যের প্রতি কোন আর্টিষ্ট বিমুখ হতে পারে না। নানা দেশের আর্ট এইজন্যই জাতিচিত্তনিহিত প্রথাকে বর্জ্জন করেনি। যে সব দেশে ধর্ম্মশাসন বা সামাজিক ধর্ম্মের অত্যুক্তি তেমন নেই সেখানেও নানা রকম চিহ্ন, রূপক ও ইঙ্গিতবাহুল্য দেখে বিস্মিত হতে হয়। আর্টিষ্টরা সামান্য উপকরণের ভিতর দিয়ে বৃহৎকে প্রকাশ করতে যেন একটু বেশী রকমে ব্যাকুল হয়ে উঠে, এইজন্য বাধা যেখানে বেশী, সেখানে তা অতিক্রম করতেও একটা আশ্চর্য্য উৎসাহ দেখতে পাওয়া যায়। যেখানে যাকে কল্পনা করা যায় না সেখানে তাকে প্রস্ফুট ও প্রতিষ্ঠিত করে, শিল্পীর মনে যেন একটা অতিরিক্ত আনন্দের সঞ্চার হয়। অবশ্য এ সব জায়গায় রূপক ব্যবহার ছাড়া উপায় নেই। সঙ্কেতের অন্তর্নিহিত রহস্যের মূলে একটু লুক্কায়িত রসও আছে যা' বাধাকে অতিক্রম করে' আত্মপ্রসাদ লাভ করে। জাপানে উদ্যান রচনার কথা মনে পড়ছে। কোন লেখক বলেন, জাপানের উদ্যান রচনায় জল, বৃক্ষপত্র, প্রস্তরখণ্ড প্রভৃতির শৃঙ্খলার ভিতর অতি গভীর দার্শনিক ভাবকে উদ্দীপিত করার চেষ্টা হয়—যেমন সৃষ্টির সাত্ত্বিক ও রাজসিক গুণ ইত্যাদি। প্রত্যেক উপলখণ্ড

১ "Among these 'transcendental painters' the object in view was simply the *expression of mental conceptions and emotions.* With this aim the brush-work became a sort of shorthand by which the artist sought to transfer his idea to others. But to the Western mind the clue that should lead us into these inner *arena* is often difficult to find. The critic may however console himself for his incompetence with the doubt whether in works of this nature the limits of true pictorial art have not been overstepped."—E, Dillon.

অনেকটা সর্টহ্যাণ্ড বা সংক্ষিপ্ত অক্ষরের মত সৃষ্টির অভিব্যক্তির কোন রকম নিয়মকে চিত্রপটে উপস্থিত করে। [১]

এ রকমের সঙ্কেতপ্রয়োগ থেকে দেখা যায় যে ঘটে পটে, অশনে বসনে সংসারের সকল রকম সম্পর্কে নূতন নূতন ছোট-খাট সংসার, রূপকের ভিতর দিয়ে রচিত হয়ে যাচ্ছে। পশ্চিমের ভাব-ধারা রিণেসাঁসের কাল থেকেই জড়জীবনের সম্পর্ককে বাড়িয়েছে বলে' রূপকের প্রসার সেখানে বাড়তে পারে নি। খ্রীষ্টীয় আচার অর্চ্চনার নানা জটিলতার ভিতরে না গিয়ে, বিমুক্ত ও নগ্ন জীবনযাত্রার রসকে পরমার্থ করে তুলতে চেষ্টা করেছে এবং এমন কি পরিশেষে জড়-জগতের ভিতরই সংসারের সমস্ত প্রাণের ইতিহাস খুঁজতে চেষ্টা করেছে। এইরূপে প্রাচীন রূপকনিষ্ঠ কলাচারাদি বর্জ্জিত হয়ে উগ্র জীবনবস্তার রসোজ্জল পাদপীঠে কলার মন্দির রচিত হয়েছে। একদিকে খ্রীষ্টীয় ধর্ম্ম, নানা আচার ও ইঙ্গিতের ভিতর দিয়ে অদৃশ্য জগৎকে বাড়িয়ে তোলবার চেষ্টা করেছিল এবং দৃশ্যমান সব কিছুকে অপাংক্তেয় করেছিল, আবার অন্যদিকে নব্য ইউরোপ রূপরসগন্ধের মর্য্যাদা বাড়িয়ে প্রাতিভাসিক জগৎকে আধ্যাত্মিক জগতের উপর স্থান দিয়েছিল। এটা ইউরোপের ইতিহাসের একটি অতি সহজ কথা। কোন লেখক বলেছেন—"খ্রীষ্ট ধর্ম্মের বিধান ও বিস্তৃতি, যা দেখা যাচ্ছে—তাকে তুচ্ছ ও অবজ্ঞা করে, যা কিছু অজ্ঞাত তারই মহিমা বাড়িয়েছিল; তা'তে এই বিপরীত ফল হয়েছিল যে কেউ কেউ জড়বস্তুকে জড়িয়ে জড়বস্তুর প্রাণকথার ভিতর দিয়েই জগতের রহস্যের সমাধান করতে চেষ্টা করেছিল। এমন কি অজ্ঞাত জগতকে পাওয়াও যে জড়জগতের সাপেক্ষ তাও বলতেও কুণ্ঠিত হয়নি।" (Havelock Ellis.) যে জিনিষটা যেরূপ ভাবে চোখে পড়েছে তা'কে তেমনি ভাবে প্রতিষ্ঠিত করতে হবে—কোন অজ্ঞাত, অধ্যাত্ম বা কাল্পনিক ভাবের খাতিরে তাকে বিপর্য্যস্ত করতে পারা যাবে না, এটা হচ্ছে এই শ্রেণীর বিধান; যা' কিছু চিত্রের খাতিরে দরকার তা দূরাদূরচিতা ও আলেখ্যের আলোকসম্পাতের বৈচিত্র্যের ভিতর সম্পন্ন করতে হবে। পশ্চিমের পরিপ্রেক্ষিত প্রথা, (Perspective) আলো ও ছায়ার সম্পাত (Chiaroscuro) প্রভৃতি, ভাবের ও চিন্তার এই মূল ধর্ম্ম লক্ষ্য করে'—জড়জগতের এই শ্রেষ্ঠতা ও মহত্ত্ব স্বীকার করেই—অগ্রসর হয়েছে।

এশিয়ার আর্টে ইন্দ্রিয়জগৎকে একেবারে এতটা মর্য্যাদা দেওয়া হয়নি এবং কোন ভাব প্রকাশ করতে যে তাতে কোন রকম পরিবর্ত্তন করা যায় না বা তা'কে ছোঁয়া যেতে পারে না—এরূপ ভাব কখনও শিল্পীর মনে আসেনি। এশিয়ার আর্টে ভারতবর্ষের প্রাণকথা বা সাধনা এবং চীন

১ "By a skilful arrangement of rocks, water and trees the profoundest philosophical ideas were to be suggested—in the first place the balance of the active and passive principles in nature......Every stone and tree called to mind by a sort of short hand, as it were, some principle of natural growth."

ও জাপানের চেষ্টা এক রকমের সৃষ্টি-ব্যাপার সম্ভব করেনি। এ তিনটি দেশেই নানারকম চিন্তা ও চর্চ্চাতে চিত্রের সূত্রনিবদ্ধ বিশেষ প্রথা বা পদ্ধতি নির্ব্বাচিত হয়েছিল; আনন্দরসের জন্ত সে সমস্তকে প্রাচ্যভূমি পর্য্যাপ্ত মনে করেছে; বিশেষতঃ এসব দেশে আর্ট মাত্রই প্রায় কোন বিরাট ধর্ম্মবিপ্লব কিম্বা ধর্ম্মপ্রচার সম্বন্ধে সূচিত হয়েছে বলে' এবং রচনাই সমস্ত ধর্ম্মসম্পৃক্ত আচারে অনুসৃত বলে' শিল্পাচারে পরিবর্ত্তন বা পরিবর্জ্জন সম্ভব হয়নি। শিল্পশাস্ত্রকারগণও ভবিষ্য-শিল্পীকে শিল্পাদর্শ ও বিধানকে ভাঙাচোরার কোন অবসর দেননি। কারণ তাঁরা শিল্পের সমস্ত রম্যবৈচিত্র্য ভেবেচিন্তে পুঁথিপত্র রচনা করে', সমস্ত গবেষণা একেবারে নিঃশেষ করে দিয়েছেন। চিত্র, ভাস্কর্য্য ও স্থাপত্যে শিল্পশাস্ত্রবিদ্‌গণের বাঁধাপথের জটিল ও বন্ধুর নিয়মব্যবস্থাসত্ত্বেও এদেশের ফল্গুনদীর ন্তায় অন্তঃপ্রবাহিত ভাবরসধারা দেশকালজয়ী হয়েছে—এ গৌরব সামান্ত নয়। হয়ত পূর্ব্বাঞ্চলের সংযত, গতানুগতিক নিয়মধারা ধীশক্তিকে সমস্ত দিক থেকে সংহরণ করে একটা বিশিষ্ট দিকে তীক্ষ্ণ তীব্র ও নিপুণ করে এই সফলতা সম্ভব করেছে; কারণ, সমস্ত নিয়মবিধি ও আচার প্রভৃতি যে পরিমাণে যেখানে গৃহীত হয়েছে সে পরিমাণে সফলতাও সে সব রচনায় দেখা দিয়েছে। সে সব ত্যাগ করে নূতন বিধি ও আচার দাঁড় করা'তে কেউ চায়নি, কারণ তাহ'লে শিল্প দুর্ব্বোধ্যই হবে এবং উদ্দীপনার দিক থেকে ব্যর্থ হবে। লক্ষ লক্ষ লোক যা' স্বীকার করে অগ্রসর হয়েছে এবং যাতে আনন্দ পেয়েছে তা' শিল্পের দিক থেকে চিত্রাদির পক্ষে একটা সমানভূমির (convention) উপর দাঁড়িয়ে গেছে, বল্‌তে হয়—যা' থেকে আহ্বান করলে জাতিচিত্তের সাড়া পাওয়া যায়। কাজেই তা' ছেড়ে নূতন কিছু প্রতিষ্ঠা করা চলেনা। এইজন্যই নূতন দীপের প্রলোভনে এশিয়ার জাগ্রত শিল্পীরা পুরাণ আলো বিক্রী করে বিপ্রলব্ধ হতে চায়নি।

অপরদিকে ইউরোপে জড়জগতের নিরুদ্দেশ লালিত্য, ক্রমশঃ মানুষের হৃদয়সম্পর্কে শ্রদ্ধা পেয়ে অগ্রসর হয়ে এসেছে। 'চক্ষুষো চক্ষুঃ' বা চোখের যে চোখ তার ভিতর দিয়ে না দেখে নগ্ন চোখেই যা দেখেছে তাতে ক্রমশঃ একটা নেশার সঞ্চার হযে গেছে—যা কিছুতেই ছাড়া সম্ভব হয়নি। রিণেসাঁস আর্টের অনেকটা ভিত্তিই তা'ই। ইউরোপে খ্রীষ্টীয় ধর্ম্ম জড়জগৎকে তুচ্ছ করেছিল; পূর্ব্বাঞ্চলের মত অধ্যাত্মিক ও জড়ের মধ্যে কোন রকম সামঞ্জস্য স্থাপনের চেষ্টা করতে চায় নি। এইজন্যই প্রকৃতির পরিশোধ হয়েছে'—শুধু ইউরোপের পক্ষে নয় বিশ্বের পক্ষে—এবং তার বিচিত্র দৃষ্টান্ত ইউরোপের ইতিহাসেই প্রথম উদ্‌ঘাটিত হয়েছে। ইউরোপ খ্রীষ্টীয় বিধানকে উপেক্ষা করে সৃষ্টির মৃৎপ্রতিমাকে স্বেচ্ছায় বুকে চেপে বুঝতে চেয়েছে—উপেক্ষা করেনি। কাজেই জগতের পত্রপুষ্প প্রভৃতিতে যে নানা রূপরস বিগলিত হচ্ছে পশ্চিমের মন তার বাইরে বা ভিতরে অন্য কিছু গূঢ় ব্যাপার না খুঁজে শ্রদ্ধার সঙ্গে তাকেই পরমার্থরূপে গ্রহণ করতে ইতস্ততঃ করেনি।[১]

১ "Beneath the vast growth of Christianity for ever *exalting by the easy method of pouring contempt on the seen* * * * a slow force was walking under ground. A tendency

যদিও কিছুকাল থেকে আর্টের ক্ষেত্রে নানা সাধনা ও অভিজ্ঞতা ইউরোপীয় শিল্পীদের রূপক-প্রয়োগের দিকে আকৃষ্ট করেছে, তবু বল্‌তে হয় এ সমস্ত রূপক খাঁটি ভাবে রূপক বা সিম্বলধর্ম্মকে আশ্রয় করে স্বপ্রকাশ হতে পারেনি বলেই কিছুতেই সনাতনত্বের দাবি করতে পারছে না—প্রায় সবই সমর্থিত ও ব্যক্তিগত হয়ে' পড়েছে। সঙ্কেতের প্রতিনিধিত্বের দিন চলে' গেছে। রূপক বা সিম্বলকে সর্ব্বভোগ্য বা সর্ব্বগ্রাহ্য করা এ যুগে চলে না। অথচ সিম্বল বা রূপক জনতাগ্রাহ্য না হ'লে শিল্পীর উদ্দেশ্যই ব্যর্থ হয়। আর্টের অক্ষরের সঙ্গে কারও পরিচয় না থাক্‌লে প্রতিপদেই তা' দুর্ব্বোধ্য ও ব্যর্থ হয়ে' পড়ে। আধুনিকের কলানিষ্ঠা ও প্রণালী অতীতের ধারাবাহী সংস্কার, সাধনা ও সাহচর্য্য থেকে বিচ্যুত হয়ে' পড়েছে। এ কালের ব্যক্তিগত রুচির আনুগত্য কোন নূতন রূপক ও মুদ্রাকে সর্ব্বগ্রাহী করতে পারছে না। এমন কি বৌদ্ধশিল্পে, আসন মুদ্রা ও অঙ্গুলিভঙ্গী প্রভৃতি দিয়ে যে সমস্ত কথা সর্ব্বগ্রাহী করা হয়েছে, মোগল চিত্রশিল্পে শুধু হাতের অঙ্গুলি ভঙ্গীতে যে সমস্ত কথা প্রকাশ করা হয়েছে, এ কালের কোন শিল্পী তেমন কিছু মুদ্রাত্মক প্রামাণ্য ভাবপর্য্যায়ের প্রতিষ্ঠা করতে পারছে না।

বিফল চেষ্টা অনেক হয়েছে এবং সাধনাও কম হয়নি। মুদ্রা বা রূপক বল্‌তেই বোঝায় যে তা' সর্ব্বজনগ্রাহী ব্যাপার। কোন কলাকৈতব, জনতা-গৃহীত হ'লেই তা'কে রূপক বা সিম্বল বলা যেতে পারে। এক জনকে লক্ষ্য করে সিম্বল বা রূপক রচনা করে' কোন লাভ নেই—একটা জাতিকে এবং অনাগত ভবিষ্যৎকে লক্ষ্য করে' সে সব সূচনা করতে হয়। লক্ষণ বা মুদ্রার ভাবাত্মক সান্নিধ্যের ভিতর দিয়েই জাতিরা এক হয়। প্রত্যেক যুগেই নানারকম ইঙ্গিত জনতানুধৃত হয়ে' গৃহীত হয়ে' এসেছে। পশ্চিমের আলোচকেরা যাই বলুন না কেন, এযুগের নব্য রূপকের সফলতা ও সর্ব্বগ্রাহিত্ব-বিষয়ে প্রচুর সংশয় আছে; কারণ এ যুগে সহজে কেউ কারও অনুসরণ করতে চায় না। কোন আলোচক গথিক স্থাপত্যকে মধ্যযুগের সমগ্র মর্ম্মকথার রূপক বলেছেন। তিনি বলেন—"প্রত্যেক যুগেরই বিশিষ্ট রূপক আছে। যখনই যে রূপক খাঁটি ভাবে একটা ভাবকে প্রকাশ করে তখনই তা' চিরস্থায়ী হয়ে' যায়—যেমন গথিক স্থাপত্য হয়েছে।" ১

অন্য যুগে ব্যবহৃত রূপক বা সঙ্কেতগুলি যেমন সহজবোধ্য হয়েছে, এ যুগে তেমন হ'তে পারছে না কেন! আধুনিক ইংলণ্ডের চিত্রশিল্প থেকে কয়েকটা দৃষ্টান্ত দেওয়া যাক্। এযুগে পরিচিত শিল্পীদের মধ্যে ওয়াট্‌স্ (G. F. Watts R. A.) এবং বার্ণ জোন্সের ভিতর বিশেষভাবে

was making itself felt to find in the theoretically despised physical—in those every day stones which the builders of the Church had rejected—the very foundation of the mysteries of life, if not the basis for a new vision of the unseen, yet for a more assured vision of the seen"—Havelock Ellis.

১ Every age has its own symbols but a symbol once perfectly expressed—that symbol remains, as Gothic architecture remains the very soul of Middle Ages—Symons.

রূপকপ্রীতির দিকে একটা আকর্ষণ দেখতে পাওয়া যায়। রূপকপ্রয়োগে ওয়াট্‌সের উচ্চাকাঙ্ক্ষার সীমা ছিলনা। ওয়াট্‌স্ যে সমস্ত ছবি এঁকেছেন তা'তে রূপক প্রয়োগের প্রচুর চেষ্টা দেখতে পাওয়া যায়, অথচ বল্‌তে হয় ওয়াট্‌সের কোন সিম্বলই পরিস্ফুট হয় নি। ওয়াট্‌সের সঙ্কেতাত্মক চিত্রের নানাব্যাখ্যা দেওয়া হচ্ছে, কাজেই বল্‌তে হয় সে সব কোন প্রামাণ্য ভাবপ্রকাশের উপায় হ'তে পারেনি। এমন কি সর্ব্বজনপরিচিত 'হোপ্' চিত্রখানিও ঠিক কোন পরিস্ফুট তত্ত্ব মনে উপস্থিত করেনা। মিঃ চেষ্টারটন্ বলেছেন যে ওয়াট্‌সের এই সম্পূর্ণ চিত্রখানিই একটা রূপক—এ' ছবিখানিকে কেউ ঠিক রকম নাম দিতে পারে নি; কিন্তু চিত্রকর তা'র নাম দিয়েছেন 'আশা'। এই ছবির শুধু নামটি ছবিখানিকে কিছুমাত্র প্রকাশ করে না, তা'র একটা দিক্ মাত্র উদ্‌ঘাটিত করে;—তা'কে 'নিষ্ঠা' বলা যায় 'জীবন চেষ্টা' বলা যায়, 'জীবনপ্রেম' বলা যায়, 'ভবিষ্য ধর্ম্ম' বলা যায় ইত্যাদি।[১]

যে রূপক জনতাগ্রাহ্য হয়নি তা'কেই নানারূপে ব্যাখ্যা করা চলে। গ্রীক্‌শিল্পের ও ভারত-শিল্পের নানারূপক-মূর্ত্তি প্রভৃতির ভিতর যথেচ্ছ ব্যাখ্যা প্রয়োগ করা যায় না। ওয়াট্‌সের 'জীবন ও মৃত্যু', 'উষা' প্রভৃতির চিত্রও এই রকমের জিনিষ। প্রত্যেক চিত্রেরই নানা রকম ব্যাখ্যা দেওয়া চলে। ছোটখাট বিষয় বা কল্পনাখণ্ডকে প্রতিষ্ঠিত করবার চেষ্টা না করে' বড় রকমের কিছু সৃষ্টি করবার প্রলোভন ওয়াট্‌স সামলাতে পারেননি। প্রাচীন রূপকগুলি গ্রহণ করে' নূতন ব্যক্তিছন্দের উপর গ্রথিত করলে কোন কূল রক্ষা হয় না। কাব্য ও চিত্রে এযুগের এইটিই অন্যতম সমস্যা।[২] রূপকের ভিতর দিয়ে প্রকাশ করা ছাড়া উচ্চতত্ত্ব উদ্‌ঘাটনের উপায় আর্টে খুব সামান্য; অথচ ব্যক্তিগত সিম্বল কা'কেও আন্দোলিত করেনা। নূতন যুগে নূতন সিম্বল করতে হয়—অথচ এ যুগের ভাবের বা ধর্ম্মের এমন কোন সমবায় বা সমানভূমি নেই যা'তে সকলকে লক্ষ্য করে' সকলেরই প্রাণসম্পর্কের উপর কোন ইঙ্গিতকে পরিস্ফুট ভাবে দাঁড় করান যায়।

বড় রকমের উদ্দেশ্য হয় ত ওয়াট্‌সের ছিল এবং অনেক আর্টিষ্টের আছে। কিন্তু কেউ নিজের ভাষা ও ইঙ্গিতে সে সমস্ত বিশ্বজনীন ভাবকে এ যুগে ফুটিয়ে তুল্‌তে পারছে না। কয়েকটা ভাবকে আধুনিক শিল্পীরা নিজেদের খেয়ালে জুড়ে' কোন কূলই রক্ষা করতে পারেনি—অতীতও তাতে স্পষ্ট হয়নি, নূতনও ধরা দেয়নি। বর্ত্তমানের একক শিল্পীর পক্ষে কিম্বা কোন ক্ষুদ্র শিল্পচক্রের পক্ষে আর্টের কোন নূতন ভাষাকে যোগ্য করে' তোলা দুষ্কর, কাজেই প্রকাশের দিক্

১ "No one can name this picture properly but Watts who painted it has named it *Hope*. But the point in his title is, not the reality behind the symbol, but another symbol for the same thing·········But though Watts calls this tremendous reality, Hope, we may call it many other things, call it faith, call it vitality,.call it will to live".—Chesterton.

২ And we find this insistence on universal symbols, this rejection of all symbols that are local or temporary or topical even if the locality be a whole continent, the time a stretch of centuries or the topic a vast civilization or an undying church; we find this insistence looking out very clearly from the allegories of Watts."—Chesterton.

থেকে ব্যক্তিগত ভাবাত্মক কল্পনাগুলি শিল্পীর ছন্দানুসরণ করছে মাত্র, সাধারণের সে ছন্দ অপরিচিত। যদি তা' নিয়ে সে কালের কাব্যকাহিনী বা চিত্রকলায় কোন ঐতিহাসিক সংস্কারের আহ্বান করা হয়—তবে তা জটিল হয়ে' কিছুই প্রকাশ করতে পারে না। এজন্য দেখা যায় সুলভ ভাবোচ্ছ্বাস নিয়ে চেষ্টা—বড় কথা নিয়ে নাড়াচাড়া—কোন কোন দুর্ব্বল শিল্পীর পক্ষে খুব লোভনীয় হয়ে' পড়েছে। একালে হৃদয়ের সঙ্গে হৃদয়ের যোগ বেশী নেই। অতীতের সঙ্গে বর্ত্তমানের যেমন নেই—একালের সহস্র চিত্তের মূলেও কোন গভীর যোগ স্বীকৃত হচ্ছে না কিম্বা খুঁজে পাওয়া যাচ্ছে না। একাল ভিন্নরুচিত্বের উপর প্রতিষ্ঠিত।

ওয়াট্‌সের মত বার্ণজোন্সের অতটা আত্মস্ফীতি ও দুঃসাহস ছিল না, এই জন্যই বার্ণজোন্সের রচনা অধিকতর হৃদয়গ্রাহী হয়েছে। 'প্যান ও সাম্নিক' এবং 'ভাগ্যচক্র' প্রভৃতি ছবিতে পৌরাণিক প্রাণপ্রতিষ্ঠার একটা চেষ্টা আছে—অতীতের সঙ্গে সংযোগের একটা বিশিষ্ট সাধনা আছে দেখতে পাওয়া যায়। এসব সত্ত্বেও সে যোগসাধন দুরূহ হয়ে' পড়েছে।

চিত্রের সিম্বলিজম যেমন দুর্ব্বোধ্য হয়ে' পড়েছে, আধুনিক কাব্যের সিম্বলিজমও তেমনি হয়েছে। এণ্ড্রিয়েফের নাটকগুলিকে দৃষ্টান্তস্বরূপ উল্লেখ করা যেতে পারে। 'Black Maskers', 'Life of man' প্রভৃতির সিম্বলিজম একেবারে নূতন জিনিষ। জীবনের গভীরস্তরসমুচ্চয়কে মনস্তত্ত্বের দিক্ থেকে নাট্যে প্রতিষ্ঠা দিতে যদি এণ্ড্রিয়েফের মত রূপক ব্যবহার করতে হয় তবে কাব্যচেষ্টা বেশীদূর অগ্রসর হ'তে পারে মনে হয় না। এণ্ড্রিয়েফের জীবনতত্ত্ব যা' হোক না কেন, মনস্তাত্ত্বিক নাট্যসমূহ এ সমস্ত কারণে আনন্দপ্রবাহ বিস্তৃত করতে পারেনি মনে হয়। অথচ মনস্তত্ত্ববিশ্লেষণে সিম্বলিজম্ ছাড়া উপায়ও নেই। ইউরোপের জীবনে এ প্রশ্ন উঠেছে, কাজেই রূপকের প্রয়োজন হয়ে' পড়েছে।

সে কালের গ্রীক্, ভারতীয় ও চৈনিক শিল্পী অনেক সময় কয়েকটা সুবোধ্য লক্ষণে মূর্ত্তির মর্ম্মকথা প্রকাশ করেছেন; এ যুগে এইরূপ লক্ষণ আরোপ করা যায়.না। এযুগের আর্টের অশ্রান্ত সাধনা এজন্য কোন প্রাচীন রূপক-ধর্ম্মকে গ্রহণ করতে পারেনি; এবং নূতন কিছুও আবিষ্কার করে' সর্ব্বগ্রাহ্য করতে পারছে না। এ কালের রূপক ও এ কালের আর্টের ইঙ্গিত এ কালেই পরিবর্ত্তিত ও বর্জ্জিত হচ্ছে—তা'কে দিয়ে ভবিষ্যৎকে কি করে' রম্যবন্ধনে আকৃষ্ট করা যায়? সেকালে রূপকের ভিতর দিয়েই অতীত ও বর্ত্তমানের উপর সেতু রচনা করা হয়েছিল; জনতাগৃহীত রূপকই অনাগত ভবিষ্যের কাছে মুখর ভাষায় অখণ্ড সামাজিকতা স্থাপন করতে পারে। এযুগের অন্তর্নিহিত দুর্ব্বলতায় তা' হ'তে পারছে না ব'লে, কবিরা প্রাচীন দেববাদ ও উপাখ্যানের ভিতর দিয়ে আধুনিক সমস্যা ও বেদনা, আনন্দ ও সাধনা পরিস্ফুট করে' তুলতে চেষ্টা করেছে। গ্যেটে, ফাউষ্ট কাহিনীর ভিতর, শেলি, গ্রীকদেববাদ থেকে গৃহীত প্রমিথিয়াসের উপাখ্যানে ও ওয়াগ্‌নারর্ দেববাদের ট্যানহসার গল্পের ভিতর, মরিস্ নানা জাতির উপাখ্যানকে উপজীব্য করে

রচিত 'পার্থিব স্বর্গে' বর্ত্তমানের ভাব ও চিন্তা সঞ্চারিত করে' আধুনিকের উপজীব্য কাব্য রচনা করেছেন। চিত্রেও বার্ণ জোন্স 'পার্শিয়াস্', 'ঘুমন্ত সুন্দরী' এবং উল্লিখিত প্যানওসাইকের গল্পের ভিতর আধুনিক জীবনের নানা সমস্যাকে নিহিত করে রূপকরচনায় ব্যর্থতার ক্ষতিপূরণ করতে চেষ্টা করেছেন। অতীতকে গ্রহণ করবার এ সমস্ত চেষ্টা থেকে বোঝা যায় আধুনিক আর্টের কোন একটা জায়গা হয়ত ফাঁকা হয়ে পড়েছে এই জন্যই তা পূরণ করতে হচ্ছে। ইউরোপের শিল্প রসিকেরা সম্প্রতি বলছেন—"গ্রীক ও নর্স দেববাদ থেকে গল্পসংগ্রহ এ যুগের পক্ষে অনেকটা বহুমূল্য প্রাচীন মদিরাভাণ্ডের কর্ক উন্মোচন করার মত; তা'তে আত্মার সমগ্র প্রাসাদ সুরভিতে পূর্ণ হয়ে যায়. এবং তা আস্বাদনে মস্তিষ্ক ও শিরায় শিরায় অসংখ্য অতীত নিদাঘের সঞ্চিত অমৃতধারা প্রবাহিত হয়"। [১]

অতীত, এ ভাবে দেববাদের ভিতর দিয়ে—রূপকের ভিতর দিয়ে—একালে গৃহীত হচ্ছে। কিন্তু একালের সঞ্চিত শিল্পে এমন কি হচ্ছে যা' কালের দূরত্ব প্রতিহত করে' ভবিষ্যতের অঙ্কে স্থান পেতে পারবে। সেকালের শিল্পে কালজয়ী ইঙ্গিতগুলি—সে কালের 'আসন' 'মুদ্রা' 'তিলক' 'রূপক'—একালে ব্যক্তিচেষ্টায় সঞ্জীবিত হচ্ছে না—তা হ'লে তার পরিবর্ত্তে কি করা যায়? পুরাতন দেববাদের ধারাগুলি রক্ষা করা? আধুনিক কবিদের ন্যায় সমস্ত প্রাচান উপাখ্যান ও কাহিনী নিয়ে তাদের ভিতর একালের শোণিতধারা প্রবাহিত করা, না একটা নূতন কল্পনালোক সৃষ্টি করা?

গ্রীসের যে কল্পনালোক ছিল তা'তে অসংখ্য ভাবমূর্ত্তি চলাফেরা করত; খ্রীষ্টীয়ধর্ম্ম ও প্যাগান দেববাদের জায়গা খ্রীষ্ট, ভার্জিন, এঞ্জেলব্যূহ, এপসল্‌স্ (apostles) সাধু (Saints) মার্টার প্রভৃতিতে পূর্ণ হয়েছিল; ভারতীয় ভাব আর্য্যদের দেবলোক কল্পনায় পরিপূর্ণ ছিল। বৌদ্ধযুগেও দেবলোকের ঘণ্টাধ্বনি কমেনি—বুদ্ধ ও অসংখ্য বোধিসত্বে সেই দেবলোক পূর্ণ। এ যুগের কলার কল্পনালোকে কা'রা চলাফেরা করছে?

যাতে করে ভাব জমাট হতে পারে অতীত ও বর্ত্তমানে, বর্ত্তমান ও ভবিষ্যতে কলার যোগসাধন হতে পারে, জনতার বেপথুমান প্রাণের সঙ্গে জড়িত এমন একটি সর্ব্বজনবোধ্য ভাষা দরকার। তাতেই কলার কৌলিন্য প্রতিষ্ঠিত হবে। কিন্তু ভাবের গঙ্গোত্রী থেকে ধারাপথে যা' এসেছে হঠাৎ তা'কে আজ মুহূর্ত্তের যাদুতে মঞ্চে আনা কি সম্ভব?

১ "Examining a tale of Greek or Norse mythology, say the story of Perseus, is like opening a sealed jar of precious wine. Its fragrance spreads abroad through all the palace of the soul; and the noble vintage, upon being tasted, courses through blood and brain with the matured elixir of stored up summers."

নবম পরিচ্ছেদ

মানবের বিশ্বরূপ ও বিরাটরূপ

ভারতবর্ষ মানুষকে বিরাটরূপ এবং প্রচুর মর্য্যাদা দান করেছে। বিরাটকে নিজের মধ্যে কল্পনা করার অবকাশ এদেশে প্রচুর পরিমাণে হয়েছে। শঙ্করবাদের "সোঽহং" জ্ঞান একটা অলীক প্রতারণার চেষ্টা নয়। আবার অতটা অগ্রসর না হয়েও মানুষকে ভগবানের "অংশাংশী"ও বলা হয়েছে। নিম্বার্ক 'বেদান্ত পারিজাত সৌরভ' ভাষ্যে বলেছেন—জীব পরমাত্মার অংশ, উভয়ই অজ। কাজেই দ্বৈতাদ্বৈতবাদীরাও মানুষের গৌরব খর্ব্ব করেনি। এই সব কারণে মানুষের রূপের ভিতর দিয়ে বিশ্বরূপ, বিরাটরূপ এমন কি বিরূপ রচনার উৎসাহ হয়েছে! শুধু তা' নয়—পৃথিবীতে সমুদয় শক্তির ব্যঞ্জনা হয়েছে মানুষের প্রতিমার সাহায্যে। অগ্নি, অরণ্য, জল, দেবতাগণ কল্পিত হয়েছেন মানুষের রূপের সাহায্যে। সমগ্র ভুবনে তাই মানুষ যেন নিজেকে ছড়িয়ে ভূমার সঙ্গে এদেশে একাত্মক হয়েছে। অন্য কোন দেশে বিশ্বরূপ, বিরাটরূপ বা আসুরিক বিরূপ রূপ কল্পনার স্বপ্নও কেউ দেখেনি। ভারতীয় সভ্যতায় রূপের কল্পনায় রূপের সমগ্র গমক আছে—তাতে 'অরূপ', 'রূপাতীত বিরূপ' ও মুগ্ধকর রূপের যুগপৎ স্থান আছে। এজন্য মহাদেবীর বর্ণনায় রুদ্রযামলে আছে—

"রূপাতীতা, রূপশূন্যা, বিরূপা রূপমোহিনী"—সপ্ত ষষ্ঠিতম পটল

আত্মপ্রকাশ বা সৃষ্টির যে রকম উপায় গ্রহণ করা যাক্ না কেন, সব কিছুর মূলে, মানুষ নিজেকে উপকরণ হিসাবে ব্যবহার করেছে। মানুষের মন যেমন বিশ্বকে নিয়ন্ত্রিত ও গ্রথিত করেছে, তেমনি মানুষের শরীরও সমস্ত বিশ্বের রূপমালা পরিগ্রহ করে' আছে। শরীরের নানা লক্ষণের ভিতর দিয়ে মানুষ যেমন নানা আকাঙ্ক্ষা ও কল্পনাকে মুখর করতে চেষ্টা করেছে, তেমনি মানুষের মনোরাজ্যের অব্যাহত গতির চক্রনেমিতে সতীর ছিন্নদেহের মত মানুষের দেহরূপ চারিদিকে ছড়ান হয়েছে।

এতকালের সান্নিধ্য সত্ত্বেও মানুষ এখনও পরস্পরের কাছে অনধিগম্য হয়ে আছে। নিজের কাছেও নিজে কেউ স্পষ্ট হ'তে পারেনি—একে অন্যের কাছে—সে তো রহস্য ছাড়া আর কিছুই নয়। নানা দিক থেকে মানুষকে বোঝবার চেষ্টা হয়েছে—নানা যুগে তার দুটা দিক—শরীর, ও মন—বিশ্লিষ্ট হয়েছে; এবং তা'তেও সে নিঃশেষ হয়নি বলে' প্রাণ বা আত্মার একটা নূতন দিক হতেও তার উপর আলোকপাত করা হয়েছে। এই তিনটি সন্ধানী মশাল ছাড়া আরও অনেক লোক, হোলম্যান্ হাণ্টের খ্রীষ্টের মত অনেক তর্ক ও তত্ত্বের ল্যাণ্টার্ন্ হাতে করে তাকে বুঝবার চেষ্টা করেছে।

মানুষের বাইরের শরীর ও অন্তর্লোককে প্রকাশ করা উপলক্ষ্যে নানা শিল্পে গভীর সমস্যা উপস্থিত হয়েছে। কোন কলায় শরীরকে নগণ্য করে আত্মাকে বাড়িয়ে তোলা হয়েছে; কোথাও বা শরীরকে মর্য্যাদা দিয়ে অন্তর্জগৎকে তুচ্ছ করা হয়েছে। কোথাও বা দেহ এবং আত্মা উভয়কে সমান মর্য্যাদা দেওয়া হয়েছে এবং কোথাও বা শরীরের ভিতর দিয়ে আত্মাকে প্রকাশ অসম্ভব বলে উভয়ই, উচ্চতম কলাচেষ্টায় বর্জ্জিত হয়েছে।

শরীর ও আত্মার সম্পর্ক এরূপে সব জায়গায় একটা পরিমাণ রক্ষা করতে পারেনি। বল্‌তে গেলে শরীর ও মনের সম্পর্ক, আর্টে কম জটিলতা উপস্থিত করেনি। চিত্র ও ভাস্কর্য্যের ইতিহাসে এ প্রশ্ন বরাবরই উঠেছে, কি করে মানুষকে—মানুষের স্বরূপকে—প্রকাশ করা যেতে পারে। মানুষ বল্‌তে প্রাচীন কোন উচ্চ শিল্প—যেমন ভারতীয় বা মিশরীয়,—শুধু শরীরের আবরণ বলে কোন কালে বোঝেনি। মৃতদেহকে দেহ মনে করে কেউ কখন আঁক্‌তে চেষ্টা করেনি। মানুষের নানা অবস্থা আছে—কল্পনা, আনন্দ ও স্বপ্ন; এ সব ছেড়ে দিলে মানুষের আর কি থাকে? সম্প্রতি প্রশ্ন হচ্ছে—এ সমস্ত বেদনা ও কল্পনাকে কি করে কলার সঙ্কীর্ণ উপকরণের ভিতর দিয়ে হৃদয়গ্রাহী করা যায়।

এ সম্বন্ধে একাল এবং সেকালের শিল্পে অনেক তফাৎ আছে দেখতে পাওয়া যায়। চিত্রে ও ভাস্কর্য্যে মানুষের মনোজগৎকে ফুটিয়ে তোলা একটা বড় রকমের কাজ। দেহের ভিতর দিয়েই যখন এ ভাবগুলিকে ফুটিয়ে তুল্‌তে হবে, তখন এ ভাবের খাতিরে শরীরকে কতটা বিপর্য্যস্ত করা যেতে পারে, সেটাই হচ্ছে কথা। সে সম্বন্ধে সাহিত্যে এবং চিত্রাদিতে একালে এবং সেকালে অনেক তারতম্য দেখতে পাওয়া যায়। এই বিভিন্নতা যুগধর্ম্মকেই অনুসরণ করছে।

কাব্যেই হোক্, চিত্রেই হোক্, কার্য্য-কারণের পৌর্ব্বাপর্য্য একটা বড় কথা; সংসারের বস্তু বা ঘটনা-পর্য্যায়কে এক করে রাখ্‌বার বা দেখবার এটা একটা অনাদ্যন্ত বিধৃতিসূত্র। এ যুগে জড়বাদীর (Materialist) ও প্রাণবাদীর কার্য্যকারণশৃঙ্খলা বিশ্বকে নাগপাশে বেঁধে নিশ্চল করে ফেলেছে; এইজন্য রণুভিয়ের বহুবাদ এবং সে প্রসঙ্গে প্রাগ্‌মাটিষ্টদের চেষ্টা—তা'কে একটা মুক্তির পথে আন্‌তে চেষ্টা করেছে। সব কিছু যে বাইরের ঘটনায় সুবোধ্য করা যায় না, এ কথাটি সহজে এ যুগ স্বীকার করতে প্রস্তুত নয়। মানবাত্মার মত একটা অতলস্পর্শ অসীম বস্তু নিয়ে যেখানে বিপণি খুল্‌তে হয়েছে, সেখানে শুধু ন্যায়শাস্ত্র নিয়ে জড়-জগৎ ও প্রাণ-জগতের সীমা নির্দ্দেশ করতে যাওয়া কঠিন। এইজন্যই এ কালের বার্গসঁ এবং জেমস্ প্রভৃতি চিন্তানায়কেরা মানবের স্বাধীনতা ও মুক্তির পথ প্রশস্ত করতে চেষ্টা করেছেন।

কাব্য ও কলাচেষ্টার গিরিসঙ্কটে কার্য্যকারণের নিখুঁত শৃঙ্খলারক্ষা অতি কঠিন ব্যাপার। শিল্পের উপকরণ অতি সামান্য, যদিও উদ্দেশ্য হচ্ছে সীমাহীনকে সীমার মধ্যে প্রকাশ করা। একটা ভাবকে

কিম্বা ভাবানুধৃত বস্তুকে রচনা করতে হ'লে অনেক কিছু বাদ দিয়ে একটা মনোরম ভিত্তি রচনা করতে হয়, এবং তা'কে সংহত ও সমূলক করে তুলতে দেশ, কাল, নিমিত্ত প্রভৃতি মনোরাজ্যের আইন-কানুনগুলির সঙ্গে মিল রাখ্‌তে হব। অথচ আর্টে তা' কোন কোন অবস্থায় এক রকম অসম্ভব। সুনিপুণ চেষ্টাও এই নিমিত্তের বোঝাকে শিল্পরচনার ক্ষুদ্র পরিসরে লঘু করতে পারেনি। কার্য্য-কারণের দিকে প্রতিমুহূর্ত্ত খেয়াল রেখে ঘটনার পরিণামকে সুবোধ্য করার মানে হচ্ছে—অনেক সময় গৌণ কথাকে মুখ্য করে' মুখ্যকে গৌণ করে' তোলা।

বার্গসঁ প্রভৃতি দার্শনিকের মতেও শুধু মনের প্যাঁচ্ খুলে দুনিয়াকে বোঝান বা বোঝা সম্ভব নয়। মনের ভিতরে যে একটা অনাদ্যন্ত প্রাণসম্পর্ক রয়েছে, তা'কে মনের ভাষায় বা ইন্দ্রিয়ের সাহায্যে বোঝান মুস্কিল। ঘটনা-পর্য্যায়ের অন্তরালে নিত্য জাগ্রত হয়ে' সুগুপ্ত কারণাতীত স্বেচ্ছাশক্তি দুনিয়ার বুককিপিংএর পাকা-কাঁচা খাতার হিসাব বিপর্য্যস্ত করে' দেয়। কাজেই সব জায়গায় একটু রহস্যবাদ এসে পড়ে। অথচ এ যুগের বৈজ্ঞানিক চিত্ত কিছুতেই তা' স্বীকার করতে প্রস্তুত নয়। এই অন্তর্গূঢ় অজানা জগতাত্মাকে কোন রকম রূপকের বিধিতে (Convention) উপস্থিত করতে হলেই এ যুগের মনে খট্‌কা লাগে। কাজেই এ যুগের কাব্য ও চিত্রের মোটিফকে (motif)—ঠিক হোক্ কিম্বা ভুলই হোক্—একটা বাইরের কার্য্যকারণের সুস্পষ্ট ভিত্তির উপর রাখ্‌তে হয়। এই জন্যই বলতে হয় যে, গভীর অধ্যাত্ম প্রশ্নকেও রূপকগ্রাহী করতে হ'লে এ যুগে কার্য্যকারণের একটা কঠিন শৃঙ্খলে তাকে বন্দী করে উপস্থিত করতে হয়। কয়েকটা দৃষ্টান্ত দেওয়া যাক।

গ্যোটের ফাউষ্ট (Faust) কল্পনায় এ প্রশ্নটি বেশ পরিস্ফুট। যে ফাউষ্টের কাছে বিশ্বপ্রাণ থর থর কম্পমান, পঞ্চভূতের প্রাণকে যার হুকুমে বন্দীর মত এসে পড়তে হচ্ছে, সে ফাউষ্টকে একটা মানুষের রূপে কবিকে কল্পনা করতে হয়েছে। বস্তুবাদিতার হিসাবে এটা ত এক রকম অসম্ভব ; অথচ কল্পনারাজ্যেও বাইরের কার্য্যকারণের একটা অলীক সম্পর্ক কবিকে রক্ষা করতে হয়েছে। এ যুগের কবির পক্ষে দেবতা রচনা করা সম্ভব নয় ; ইন্দ্র বা এপোলো রচনা করতে এ যুগের আত্মপ্রত্যয় হয় না—অথচ ফাউষ্টের রচনায় কোন অলীকতাই এ যুগের মনকে আঘাত করে না। এই জন্যই এ যুগের উপকরণকে অসম্ভব কল্পনার সঙ্গে যোগ করে দিতে হচ্ছে। এ যুগ ব্যক্তিকে সীমার ভিতর রক্ষা করে, তাকে বাড়িয়ে বিশ্বকে ক্ষুদ্র করে আনন্দ পেয়েছে। শুধু মানবের নয়—তার ক্ষুদ্র দেহায়তনের সামনেও বিশ্বকে বন্দী ও ভূলুণ্ঠিত করতে চায়—এই জন্যই ফাউষ্ট পড়ে' এ যুগের আনন্দ। মর্ত্ত্যের কাছে স্বর্গকে বন্দীভাবে এসে দাঁড়াতে হবে—সীমার কাছে অসীমকে করজোড় হতে হবে —তবে যদি এ যুগের তৃপ্তি হয়। যে ফাউষ্টের কাছে সমগ্র বিশ্বশক্তি বন্দী হ'য়েছে, সে যে একটা মানুষ, এমন কি সামান্য মানুষ, কবি মার্গারেটের প্রেমকথাতে তা যেন জোর করে দেখিয়েছেন। এ যুগের মন বিশ্ববিজয়গৌরবে এতটা অগ্রসর হ'তে চায় যে, ফাউষ্টের এই অসামঞ্জস্যে ক্ষুব্ধ হওয়া

অবলোকিতেশ্বর　　　　গান্ধার

দূরে থাক, সকলেই আনন্দিত হয়। যুগের মনের দিক থেকে দেখতে গেলে ফাউষ্ট নাটকের কলাকৌশল, আর্টের পক্ষে যথেষ্ট ও প্রচুর—এ যুগ এইটাই চায়। অথচ স্বর্গ ও মর্ত্ত্যের মিলন কি এ রকমে হতে পারে?—কখনও কি হয়েছে? এজন্যই হয়ত গোটে প্রাচ্য কবির শকুন্তলা নাটকে, স্বর্গ ও মর্ত্ত্যের সে রকমের মিলন দেখেছেন, আধুনিক কলাকৌশল হিসাবে অপ্রচুর ও অসম্ভব হলেও উচ্চতর আর্টের দিক থেকে প্রচুর বলে মুগ্ধ হয়েছেন।

বলা প্রয়োজন, এ যুগে এ সব চরিত্র নাকি চিড়িয়াখানায় রাখার যোগ্য—এতটা অসম্ভব সে সব। ফাউষ্ট, হ্যামলেট বা ম্যানফ্রেডের রূপবন্ধন প্রণালী এ যুগের ভিতরই পরিত্যক্ত হয়েছে। মেটারলিঙ্ক-প্রমুখ লেখকের কাছে তা' অপ্রচুর ও অসম্ভব বলে অগ্রাহ্য হয়েছে। ক্রমশঃ উচ্চতর অন্তর্জগতের ক্রিয়াকলাপ নূতন কবিদের নানা রূপকে আচ্ছন্ন হয়ে আদিকালের দেববাদের ধর্ম্মে অনেকটা সিক্ত হয়ে উঠেছে।

প্রাচীন কাব্য ও কলার উপকরণ সুস্পষ্টভাবে বাইবের এই তরল কার্য্যকারণবাদকে ত্যাগ করেছে। জীবনে যে সমস্ত মানসিক সমস্যা উপস্থিত হয়েছে, জটিল ও দুষ্প্রবেশ্য কারণপর্য্যায়ের ভিতর তা'র মীমাংসা বা সান্ত্বনা না খুঁজে', কয়েকটা রহস্যকে স্বতঃ স্বীকার করে কবিরা কারণস্থানীয় করে তুলেছেন। যেমন অদৃষ্টবাদ, পুনর্জ্জন্মবাদ প্রভৃতি অনেক কাল থেকে পীড়িত ও আর্ত্ত, মথিত ও রুগ্নের আশ্বাসযষ্টি হয়ে আছে। অদৃষ্টবাদ কারণ হিসেবে প্রাচ্য কাব্যে ব্যবহৃত হয়েছে, তাতে কিছুই অসম্ভব বলে মনে করা হয়নি। সংস্কৃত কাব্যাদিতে দেখা যায়,—তপস্যা একটা কঠোর ও ভয়ানক ব্যাপার—যার প্রভাবে গ্রহনক্ষত্র বিচলিত এবং দেবলোক ব্রহ্মলোক চঞ্চল হয়ে উঠ্‌ত। তপস্যা ভাঙার একটা অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ হচ্ছে ইন্দ্রের অস্থিরতা ও অপ্সরার আবির্ভাব। তপশ্চর্য্যার নিবিড় একাগ্রতা ভিতরের দিক্ থেকে (Psychic) কার্য্যকারণ হিসাবে নির্ম্মূলিত করার কল্পনা কঠিন অথচ তপস্যাও জগতে ভাঙে। কাজেই এ যন্ত্র কবিদের হাতের রঙের তাস; যেখানেই হোক্ না কেন, সহস্রচক্ষু ইন্দ্রের পরোয়ানা হাতে করে' অনন্ত-যৌবনা রম্ভা প্রভৃতিকে তপোভঙ্গের জন্য ছুটতে দেখা যায়। এটা কাব্যের ও নাটকের একটা না-হলে-নয় ব্যাপার। মোট কথা, সাধনার মধ্যে অন্তরঙ্গ ও বহিরঙ্গ যে সমস্ত বিঘ্ন আছে, অপ্সরাগণ, তা ব্যঞ্জনার একটা গূঢ় কৌশল মাত্র। আর একটা দৃষ্টান্ত হচ্ছে অভিশাপ। অনেক দুর্বোধ্যতা ও অস্পষ্টতাকে অভিশাপ সুস্পষ্ট করে' চিত্তকে সান্ত্বনা দিতে চেষ্টা করেছে। গ্রীক সাহিত্যেও অভিশাপ বিভীষিকা আছে। অবিচ্ছেদ্য এবং অনেক সময় অসুন্দর ও দুঃসহ হেতুবাদ থেকে শিল্পী এই নিপুণ কৌশলে অব্যাহতি পেয়েছে। যে কোন রাজার পক্ষে একটা মেয়ের সঙ্গে গোপনে গান্ধর্ব্ব পরিণয় করে একেবারে সরে পড়া বা ভুলে যাওয়া হয়ত সাধারণ ঘটনা; এমন কত কাণ্ড রাজারা হয়ত করেছে; কিন্তু দুষ্মন্তকে নায়ক হিসাবে এ রকম বিস্মৃতিতে ছোট না করা কিম্বা যে সমস্ত নিষ্ঠুর, দুঃসহ ও নীতিবিরুদ্ধ কারণে এ বিস্মৃতি সম্ভব হয়েছে সে সব সামনে উপস্থিত না করে একটা অভিশাপ মাত্রে সব কিছু পর্য্যবসিত করা একটা সুন্দর

কৌশল বলতে হবে। এ যুগে প্রাচ্য জনতারও অভিশাপের উপর আস্থা নেই; কাজেই তা কাব্য ও নাটকে ব্যবহার চলে না। এইরূপে অদৃষ্টবাদ, পুনর্জ্জন্মবাদ ও পূর্ব্বজন্মবাদ প্রাচীন কাব্য ও নাটকে হেতুরূপে ব্যবহৃত হতে দেখা যায়। বর্ত্তমান কালে প্রাচ্যদেশেও এসব অনেকটা দোহাই হিসাবে অবিশ্বাস্য হয়ে পড়েছে। ইউরোপেও সেক্সপিয়রের জগৎ এখন আর নেই; মলয়মারুৎ, প্রমোদবন, বাসন্তী জ্যোৎস্না লক্ষ্য করবার সময় এ যুগে বিশেষ কারও নেই। এই কল-কারখানার যুগে প্রেমের ক্রোধের বা জিঘাংসার ঐন্দ্রজালিক কাণ্ড কেউ প্রত্যাশা করে না। যে সমস্ত উপাদানে সে কালে মহাকাব্য রচনা হ'ত, এ কালে সে সব নিয়ে' একটা খণ্ডকাব্যের উপাদানরূপেও ব্যবহার করার যো নেই এ কথা মেটারলিঙ্ক বলেন। নাটকে সেকেলে প্রায় সমস্ত আজগবি মোটিফই অন্তর্হিত হয়েছে। এমন কি, প্রবল বৈরনির্য্যাতন বা পরিমাণহীন ক্রোধও এ যুগে বস্তু-সত্যের খাতিরে নাট্যের প্রাণরূপে ব্যবহার করা যায় না। এইজন্যই ফাউষ্ট, ম্যানফ্রেড, ওথেলো বা ম্যাকবেথের মত লোক পেলে এ যুগের বণিকরা প্রদর্শনীতে দ্রষ্টব্য ব্যাপার করে (Exhibit) বেশ দু'পয়সা উপার্জ্জন করত। অতি সংক্ষেপে মেটারলিঙ্ক এ যুগের অবস্থাকে লক্ষ্য করে বলেছেন—"সম্প্রতি অতি কদাচিৎ উচ্চক্রন্দন শোনা যায়, রক্তপাতও দুর্লভ, অবিরল অশ্রুপাতও লক্ষ্য করা যায় না। এ যুগে কোন ক্ষুদ্র প্রকোষ্ঠে হয়ত কোন টেবিলের চারিদিকে চিমনীর অগ্নিকুণ্ডের সমীপে লোকের সুখদুঃখের পরিমাপ হয়। যেখানেই থাকি না কেন, আমরা নিজেই কষ্ট অনুভব করি কিম্বা পরকেই কষ্ট দিই, আমাদের গৃহকোণেই আমরা ভাল বাসিয়া মরি ও বাঁচি।" কার্য্যকারণের অক্ষত প্রতিষ্ঠার চেষ্টায় ইউরোপের আর্ট এই ভাবেই অগ্রসর হয়েছে। বলা প্রয়োজন জীবনকে একটা গভীরতর ও মহত্তর সম্পর্কের সঙ্গে যুক্ত না করে দেখলে, জীবন অপেক্ষা ঘটনার মূল্য বেশী হয়ে যায় এবং ক্ষুদ্রের ভিতরও যে মহৎ লুকান আছে তা' চোখে পড়ে না। চোখে পড়লেও এ রকম ভাবে তাকে প্রকাশ করা চলে না। এ সমস্যা থেকেই ইউরোপের রূপক-নাট্যের (Symbolist drama) সৃষ্টি হয়েছে।

প্রাচীন সাহিত্যে ও কলায় সরল ও সুস্পষ্টভাবে শরীর ও মনের নানা সম্পর্ককে প্রকাশের চেষ্টা হয়েছে এবং তাতে যে উপায় গৃহীত হয়েছিল, আধুনিকেরাও জীবনসম্পর্কে জাগ্রত হলেও সে সমস্ত উপায়কে আবার সমাদর করছে দেখে বিস্মিত হতে হয়। মনের জটিল প্রশ্নসমূহকে যেমন অদৃষ্ট অভিশাপ প্রভৃতি এক একটা সংহত ধারণায় পর্য্যবসিত করা হয়েছিল তেমনি অন্যভাবেও প্রাচীন চিত্ত অস্পষ্টতা ও জটিলতা থেকে মুক্তির চেষ্টা করে। মনে হয় প্রাচীনকালের দেববাদের হেতুই এখানে। মনের গভীর চেষ্টাকে ব্যাখ্যা করা কিম্বা শরীরের শক্তিকে প্রকাশ করার ক্ষমতা ভাষায় অতি সামান্যই থাকে, সে হিসাবে একালেও ভাষা অপ্রচুর। বিশ্বময় যত রকমের শক্তি ও স্বরূপ দেখা যায় সেকাল সেই সমস্তকে মানুষের শুধু রসে নয় রূপেও সুবোধ্য করতে চেষ্টা করেছে। এইরূপেই মানুষের বিশ্বরূপ রচিত হয়ে গেছে। গ্রীকজাতি সম্বন্ধেও বলা হয়েছে যে, বিশ্বকে

মানুষের রূপের ভিতর দিয়ে সে গ্রহণ করত। অস্পষ্ট আধ্যাত্মিক ভাবের ভিতর দিয়ে তারা যায়নি।[১] হিন্দুর দেববাদের মূলে ঐ রকমের চেষ্টা অতি সুস্পষ্টভাবে দেখতে পাওয়া যায়।

প্রাচীন কালে—প্রাচীন দেববাদে—দেবতা ও রাক্ষসের কল্পনায় এইরূপ একটা সুচিন্তিত কলাচার লক্ষ্য করা যায়। ভারতীয় দেববাদের দেবতারা মানুষের মানসিক দিকের অত্যুক্তির এক একটা মূর্তি বলে মনে হয়; রাক্ষস-কল্পনায় শারীরিক বা জড়শক্তির অত্যুক্তিকে একটা রূপ দেওয়া হয়েছে বলে মনে হয়।

দেবতা ও রাক্ষস এই উভয় কল্পনার ভিতরই মানুষের সমস্ত ধর্ম্ম কাজ করছে দেখতে পাওয়া যায়। মানুষের ভিতর যে সব প্রশ্ন আছে, তা রাক্ষস ও দেবতারও আছে। সুখ, দুঃখ, হিংসা ও দ্বেষে দেবতাও বিচলিত হচ্ছে, রাক্ষসও ধৈর্য্যহীন হচ্ছে। মানুষের ভিতর এই উভয় অত্যুক্তির মধ্যপথ রয়েছে কি না সে প্রশ্নের বিচার না করলেও, এ কথা অনেকবার বলা হয়েছে, দেবতাকেও পেতে হলে মানবের দেহ ও মনের মধ্যপথ গ্রহণ করতে হয়। দেববাদে দেখা যায়, পৌরুষ-শার্য যার দেবত্বকে বন্দী করেছে, আদিত্যগণ ভৃত্যের ন্যায় বন্দী হয়ে রাক্ষসদের সেবা করেছে। এই উভয় অত্যুক্তিই হচ্ছে ভোগমূলক। মানসিক দিক থেকে ইন্দ্রের ভোগের দিকটা অসীম; রাক্ষসেরাও জড়শক্তির প্রাবল্যে জগতের ঐশ্বর্য্য লুণ্ঠন করে ভোগাকাঙ্ক্ষা তৃপ্ত করতে চেয়েছে। মানুষের মনোরাজ্য ও জড়রাজ্যের আতিরিক্ত্যের দিককে এরূপ একটা পরিস্ফুট ও পরিচ্ছন্ন আকার দিয়ে ভাবুকরা অসীম ও অজস্র কল্পনাকে নিরঙ্কুশভাবে ক্রীড়া করবার প্রচুর পরিসর দান করেছে।

মানুষের মানসিক ও শারীরিক দুর্ব্বলতার খাতির করলে কল্পনাকে বেশী দূর অগ্রসর করা চলে না। কিন্তু তার ভিতর যে অনাদ্যন্ত জড় ও অধ্যাত্মজগতের ছায়া পাওয়া যাচ্ছে-তা প্রকাশ করতে হলে সীমাকে ছাড়িয়ে যেতে হয়। প্রাচীন কবিরা ও ভাবুকেরা দেববাদের ভিতর দিয়ে তা করেছে। মানুষ দেশকালের বন্ধনে আবদ্ধ—রাক্ষস কল্পনায় দেশকাল বন্ধন আছে—অথচ তার ভিতর থেকেই তা অতিক্রম করার ব্যবস্থা আছে; দেবতা কল্পনায় দেশকালের বন্ধন হতে নির্ম্মুক্ত অবস্থা বোঝান হয়েছে। দৃষ্টান্ত দেওয়া যাক্। রাক্ষসকে কোথাও যেতে হলে পুষ্পকরথে যেতে হয়—রথাসীন হয়ে' যুদ্ধ করতে হয় কিন্তু দেবতার সে ল্যাঠা নেই—সে কামচারী—সে যথেচ্ছ যেখানে সেখানে যেতে পারে। অথচ রামকে—যাঁকে কবি অবতার বলেছেন—লঙ্কা যেতে পদব্রজে অনেক কষ্টে যেতে হয়েছে। এইরূপে মানুষের মনে অভ্যন্তর ক্রীড়াকে প্রকাশ করতে দেবলোক, রাক্ষসলোক ইত্যাদি সৃষ্টি করতে হয়েছে। পুষ্পকরথে রাবণের ভিতর দিয়ে শূন্যপথ পরিক্রমণ করা কবির

১ "Nothing evoked sympathy from the Greek unless it appeared before him in human shape, or in connection with some human sentiment. The ancient poets do not describe inanimate nature as such or attribute a vague spirituality to field and clouds."—J. A. Symonds.

পক্ষে সম্ভব হয়েছে; ইন্দ্রের ভিতর দিয়ে কামচারী হয়ে বিশ্বজগতে বিস্তীর্ণ হতে পুষ্পকরথেরও অপেক্ষা করতে হয় নি। কার্য্যকারণের শৃঙ্খলা রক্ষা করে দেবজগৎ ও রাক্ষসজগৎ সৃষ্ট হতে পারত না; এ দু'টি জগৎকে মানব-জগতের বাইরে স্থান দিয়ে এক হিসাবে গভীর ভাবে সত্যোপেত করা হয়েছে। সেকালের কোন কবিকে ফাউষ্ট সৃষ্টি করতে হলে তাকে ইন্দ্রের মতই রচনা করত; তাকে মানবত্ব হতে সংহরণ করে দেবত্বের বৃন্তে যুক্ত করে বাধাবিহীনভাবে অজস্র কল্পনায় ফুটিয়ে তুলত। সম্প্রতি বিশ্বপ্রাণের সান্নিধ্য সহ্য করা ফাউষ্টের ক্ষুদ্র দেহের পক্ষে অসম্ভব মনে হয়—দেবত্বে অভিষিক্ত হলে তা আর অমূলক মনে হ'ত না।

দেববাদ বা মিথলজি অনেকটা এ ভাবেই সৃষ্ট হয়েছে। যখনই কিছু অসম্ভব বা অতিরিক্তের আস্বাদ প্রাচীন যুগে কল্পনার ভিতর দিয়ে এসেছে, তখনই তাকে মানুষের কোন অবস্থার রূপ ও রস দিয়ে স্বতন্ত্র করে সৃষ্ট করা হয়েছে। এইরূপে মানুষের নানা ভাব ও রিপু, জগতের নানা তত্ত্ব ও নিয়ম, এমন কি, গভীর অধ্যাত্ম প্রশ্নও এক একটা বিশেষ আকার পেয়ে গেছে। বৈদিক ইন্দ্র, উষা ও মরুৎ মানুষেরই এক একটা কাল্পনিক মূর্ত্তি। মানুষেরই শরীরের অংশ দিয়ে এবং কল্পনার রস দিয়ে সে সব সৃষ্ট হয়েছে। এ ছাড়া উপায় ছিল না; কারণ সেকালে নিখুঁত তত্ত্বালোচনা ছিল না, জ্যামিতিক বা রাসায়নিক সংজ্ঞায় কিছু ব্যাখ্যা করা সম্ভব ছিল না। এ যুগের এত বিজ্ঞান আলোচনা সত্ত্বেও রূপকের আশ্রয় আর্টিষ্টের একটা প্রবল সহায়। এটা অবিশ্বাসের ও বিচারের যুগ। ভিতরে প্রবল বিপ্লব হয়ে যাচ্ছে, কিন্তু বাইরের মুখোস অটুট রাখতে হয়। কাজেই এ যুগে সহস্রচক্ষু ইন্দ্র বা দশমুখ রাবণ কল্পনা করা চলে না। সেকালে কাল্পনিক ব্যাপার মাত্রকেই গ্রীক ও হিন্দু শিল্পীরা, বিশিষ্ট আকার দিয়ে চক্ষুগ্রাহ্য করেছে। সহস্রচক্ষু বা সহস্রবাহু দশানন প্রভৃতির সহজত্ব মানুষের দেহের ভিতর রক্ষা করে প্রস্ফুট করা যায় না। দু'টি চোখের মধ্যে সহস্র চোখের ক্ষমতার আরোপ, সেকালে চিত্রে ও কাব্যে বোধগম্য করা কঠিন হত। কাজেই বিনা দ্বিধায় সেকাল, হাজার চোখের সংযোগ করে ভাবটি সুস্পষ্ট করেছে। এ প্রণালী চিহ্নাত্মক, সৃষ্টির অনুকরণ নয়। যেমন ভাষার মধ্যে বিচিত্র নূতন শব্দসম্পদ্ সৃষ্টি করতে হয়, তেমনি ভাবের খাতিরেও আকারজগৎকে ওলট্ পালট্ করে নূতন আকার সৃষ্টি করা স্বাভাবিক। বিশেষতঃ এই বিপর্য্যস্ত জগতের ক্ষেত্রকে, সম্ভাব্য জগতের বাইরে নির্দ্দিষ্ট করে, কবির পথ নিরঙ্কুশ করা হয়েছে। দু'টি হাতে সহস্র বাহুর ক্ষমতা আরোপ করা একটা অত্যুক্তি। মানবদেহে ইন্দ্রের অণিমা, লঘিমা প্রভৃতি শক্তি বা রাক্ষসের জগদ্গ্রাসী শক্তি সম্ভব নয়; এজন্য এ সমস্ত ক্ষমতাকে কেন্দ্র করে নূতন জীবলোক রচিত হয়েছে।

সহজেই দেখ্তে পাওয়া যায়—মানুষ, দেবতা, রাক্ষস, যক্ষ, কিন্নরাদির ভিতর সমানধর্ম্ম প্রচুর। সমান ধর্ম্মের জন্যই মানুষ ও দেবতার মধ্যে সামাজিকতা সম্ভব হয়েছিল। দেবতারাজ্যের আইন-কানুন মানুষের রাজ্য ছাড়িয়ে অগ্রসর হয়েছে মাত্র। দেবরাজ্যে স্বেচ্ছায় নানা রূপ ধারণ চলে—

দেশকালের বাধা নেই, মুহূর্তে মনোরথে লক্ষ ক্রোশ যাওয়া সহজ। ইন্দ্রও দেহধারী, সে দেহ মানবদেহেরই অনুরূপ, চক্ষুকর্ণযুক্ত—যদিও তা স্থূলদেহ নয়। রাক্ষসের মূর্তিও মানুষের অনুরূপ, তবে তা বিরাট্, তা' মানবদেহের অত্যুক্তি—কুম্ভের ন্যায় কর্ণ, দশটি মুখের মত একটি মুখ, শূর্পের ন্যায় নখ, ভীষণ শরীর—এসব রাক্ষসদের আছে।

ভারতীয় শিল্পে এলিফেন্টার মহেশমূর্তি, নাচনার চতুর্মুখ, ইন্দোচীনের চতুরানন প্রভৃতি বিস্ময়জনক মূর্তির ভিতর মানুষের দেহকে গ্রহণ ও বিস্তৃতির ইতিহাস আছে। এসবের সামঞ্জস্য হয়েছে অপূর্ব্ব। মানুষের দেহ সীমাকে বাড়িয়ে একটা নূতন ভাবা যেন এর সাহায্যে তৈরী হয়েছে।

মানুষের সামাজিকতায় যে সমস্ত অদৃশ্য শক্তি এসে পড়েছে, যা' মানুষের আয়ত্তাধীন খেল্না নয়—যেমন অরণ্য, জল, অগ্নি ইত্যাদি—সে সবও দেবরূপে কল্পিত হয়েছে। এ সমস্তকেও মানুষের মূর্তি দিয়ে নানা লক্ষণে যুক্ত করে'—এসবের ভিতরকার কথা প্রকাশের চেষ্টা করা হয়েছে। হাতের সংখ্যা বেশী হোক বা মাথার সংখ্যা অধিক হোক সমস্তের মূলেই মানুষের চেহারা রয়েছে। যা' কিছু কল্পিত হয়েছে মানুষের অঙ্গপ্রত্যঙ্গকে যোগবিয়োগ করে'। প্রকাশের গোড়ায় মানুষের রূপ ও মানবীয় রস উৎসরূপে কাজ করছে। সেকাল এইরূপে নানা দিকে ও নানা ভাবে বিশ্বকে মানুষের অনন্ত মূর্তি দান করেছে, এবং কল্পনায়, বিশ্বপ্রপঞ্চও নানা উপায়ে, ভাবে ও স্তরে মনুষ্যমূর্তিকে সাদরে গ্রহণ করে' নর-নারীর অবশ্যম্ভাবী সামাজিকতা এবং সুখদুঃখের মধ্যে এসে যুক্ত হয়েছে।

দেববাদের মূলে ঐক্য থাকলেও হিন্দুদেবতা ও গ্রীক্‌দেবতার পরিকল্পনায় প্রভেদ আছে। গ্রীক্‌দেবতা মানবত্বের সীমা অতিক্রম করেনি। ইলিয়াদের যুদ্ধে গ্রীক্‌দেবতা ভক্তের পক্ষে যুদ্ধ করতে ত্রুটি করেনি। একেলিসের পক্ষে ভালকান্ যুদ্ধ করেছে। রামায়ণের দেবতা ভক্তের প্রতি সহানুভূতি দেখান বা আকাশ হতে পুষ্পবৃষ্টি ছাড়া আর কিছু করেনি। হিন্দুকাব্যে দেবতার মূল ধর্ম্ম দেবত্বের, যদিও মানুষের সীমাবদ্ধ ধর্ম্ম, ক্ষুদ্র বলেই সে গ্রহণ করতে পারে। গ্রীক্‌কাব্যে দেবতার মূল ধর্ম্ম মানুষের, যদিও সে মানবত্ব অতিক্রম করে বৃহত্তর জিনিষে আত্ম-বিস্তার করতে পারে। রাসকিন্ গ্রীক্‌দেবতা সম্বন্ধে যা' বলেছেন, তা'তে এমত সমর্থিত হয়। তিনি বলেন—"গ্রীকেরা দেবতাকে কখনও মানুষের অপেক্ষা উচ্চ বলে মনে করেনি; এবং মানুষের চেয়ে বেশী ভয়ও দেবতাদিগকে করেনি। দেবতারা অধিক বিজ্ঞ ও শক্তিশালী হলেও তাদের সামনে একেবারে কাবু হওয়াকে মানুষের কাজ বলে কখনও মনে করা হয়নি। বিশেষতঃ দেবতারাও অদৃষ্টের কবলিত হয়ে আছে এবং ধর্ম্মবিচারে তাদের পক্ষেও পরাজিত হওয়া অসম্ভব নয়।"[১]

[১] Modern Painters III. Pt. IV.

কোন একটা ভাবের অঙ্কুর সম্বন্ধে আত্যন্ত কল্পনা করা মানুষের পক্ষে স্বাভাবিক। দুঃখের চিন্তায় দুঃখহীনতা বা পরম দুঃখ, সুখ-চিন্তায় সুখহীনতা বা চরম সুখ ভাবের ক্রোড়ে সহজেই উদ্দীপ্ত হয়। সেকালে এ সমস্ত ভাবধারার চঞ্চল লীলার জন্য মানুষের মন নূতন নূতন জগৎ সৃষ্ট করেছিল। একালেও মেঘদূতের অলকাকে যক্ষপুরীরূপে সৃষ্ট করা হয়েছে, যাতে কল্পনা কোন বাধা পায়নি। বলতে গেলে, এ সব মানুষের নিজেরই ক্রীড়াজগৎ। নিজেই সে তার অধিষ্ঠাতা। এ যুগের ইউটোপিয়া (Utopia) আস্ত মানুষের জন্য, কারণ একালে মানুষ ছাড়া দুনিয়ায় আর কিছু নেই; সব দেবতা-দানবকে ঝেঁটিয়ে বের করে দেওয়া হয়েছে এবং তারাও সরে পড়েছে।

সে যাক্, বহু শতাব্দীর এই সমস্ত কল্পনারণ্যের মাঝে দেখা যায়, মানবাত্মার ন্যায় মানবদেহও ভুবনের কেন্দ্ররূপে দাঁড়িয়ে আছে—তা'রই আত্যন্তিকরূপ (Extensive) বিশ্বরূপ পরিগ্রহ করেছে এবং সেজন্য মানবাত্মা যেমন, তেমনি মানবদেহও জীবনে ও আর্টে প্রথম ও চরম রঙ্গস্থরূপে দাঁড়িয়ে আছে। এই দেহ ও মন নানাভাবে বিশ্লেষণ করেও দার্শনিক ও বৈজ্ঞানিকেরা নিঃশেষ করতে পারছে না; ইউরোপ এই দেহকে নগ্ন করে তার অসীম দিগন্ত অসংখ্য চিত্র ও মূর্ত্তিতে উদ্ঘাটিত করেছে। টিসিয়ান প্রমুখ অসংখ্য শিল্পী এ পথে গেছেন। তবুও মানুষের দেহ-রহস্যের অফুরন্ত রসবিতান ধরা পড়েনি। বাংলার সহজিয়া বৈষ্ণব কবি মানুষের দেহে সমগ্র বিশ্বকে লক্ষ্য করেছে—এ ব্যাপার পৃথিবীর আর কোথাও সম্ভব হয় নি। সহজিয়া কবিদের মতে—

"মানুষের দেহ হয় নিত্য বৃন্দাবন
পুরুষ প্রকৃতি হতে জানিহ কারণ
ভক্ত হৃদে বৃন্দাদেবী করিল গমন।
দ্বাদশ বন আর অষ্ট মঞ্জরী
দ্বাদশ কুঞ্জ আছে আর ছয় গোসাই
তুষ্ট সখী আছে ইহা কহি শুন ভাই
এই নিত্য বস্তু সদা কর আস্বাদন। চৈঃ চঃ

দ্রৌপদীর অঞ্চলের মত তা অফুরন্ত হয়ে মানুষের সমস্ত ধৃষ্টতাকে ব্যঙ্গ করছে। মানুষের পক্ষে নিজকে বোঝা কঠিন হয়েছে, নিজকে অতিক্রম করা কঠিনতর হয়েছে, কারণ সমগ্র ভূতে ও বিশ্বে নিজের রূপে ও রসে সে সব কিছু রচনা করে বসেছে। ভগবানের বিশ্বরূপ কল্পনা করতে চেষ্টা করে সে গীতার ভিতরে নিজের রূপেরই—এমন কি, নিজের শরীরেরই একটা বিশ্বব্যাপক অত্যুক্তি রচনা করেছে। তা ছাড়া উপায়ও নেই—হয়ত তারই ভিতর মানবের মুক্তিমন্ত্র লুকান আছে। এজন্যই বোধ হয় ভারতবর্ষের ভগবান্ যুগে যুগে নরদেহ পরিগ্রহ করে অবতীর্ণ হয়ে থাকেন, এইরূপ কাহিনী শোনা যায়।

দশম পরিচ্ছেদ

আরোপিত ও অতিপ্রাকৃত রূপ

মানুষ চলছে ফিরছে মনের তাড়নায়,—মানুষের প্রতি মুহূর্তের জীবনই মানসিক জীবনের সঙ্গে জড়িত। মনের ক্রিয়া বাদ দিলে মানুষের মনুষ্যত্ব থাকেনা। এইজন্য ভারতবর্ষ দেহ অপেক্ষা মনকে প্রকাশ করার সাধনাই করেছে অধিক। গ্রীক মূর্তিতে মনের কথা নেই—দেহের লীলা আছে মাত্র। যাকে ইতালীয় পণ্ডিত Della Seta বলেছেন—"Bodily tension" বা দেহের শক্তি তা দেখাতে গ্রীক সভ্যতা উৎসাহিত হয়েছিল, কারণ দেহই ছিল ওদের প্রধান সম্পদ। বারু বার চেষ্টা করেও মনোজগৎকে ইউরোপ বিম্বিত করতে পারেনি। ভারতবর্ষ দেহকে করেছে ভাবের বাহন—যা ইউরোপীয় সভ্যতার পক্ষে অসম্ভব ছিল, তা এদেশে সম্ভব হয়েছে। দেহ যেন হয়ে পড়েছে একটা ভাষা—এই ভাষার সাহায্যে মনোজগতের জটিল হেরফের প্রকাশ করে একটা বিরাট অন্তরঙ্গ বিশ্বকে উন্মুক্ত করা হয়েছে। মানুষ দেহের মধ্যে আবদ্ধ নয়, তার মনোজগতের ঐশ্বর্যেই সে ধনী। মানুষে মানুষে ভেদ এই মনোজগতের দারিদ্র্য ও সম্পদে। তা ছাড়া আরও গভীরতর স্তরে আছে অধ্যাত্ম জগৎ—এ জগৎও অদৃশ্য—অথচ সত্য। যারা বাস্তববাদী বলে উচ্ছ্বসিত, তারা গভীর স্তরের এইসব সম্পদকে রূপগ্রাহী করতে পারেনা। এদেশে তাত্ত্বিকরা বলেছেন—হিরণ্ময় পাত্রের দ্বারা বাস্তব সত্য ঢাকা আছে। এর আবরণ উন্মোচন করতে হয়। আহিতাগ্নি ধারাবাহী শিল্প লীলা এ জগতকে উন্মুক্ত করে ধন্য হয়েছে। এইজন্যই মূর্তিকে একটা আরোপিত রূপ দিতে হয়েছে নানা লক্ষণ, ইঙ্গিত, রূপক, আসন ও আধারের বৈচিত্র্যকে সমাহিত করে। প্রতিটি অঙ্গুলিভঙ্গীর একটা অন্তরঙ্গ অর্থ আছে—প্রতিটি দেহভঙ্গী একটা বিশিষ্ট অর্থে মণ্ডিত—কাজেই যা বাইরে দেখা যাচ্ছে তাতে ব্যাপারটি নিঃশেষ হয় না—আরও একটি বিরাটরূপের আহ্বান তার ভিতর আছে। এইরূপ রূপ সাময়িক খেয়ালে কল্পিত হয়নি—এতে যুগ যুগান্তের মনের ইতিহাস আছে। এই অতিপ্রাকৃত বাস্তবতা নিয়েই যথার্থ মানুষের জীবন—ইন্দ্রিয়জ সাময়িক উত্তেজনা নিয়ে নয়। গ্রীক আর্টে দেহভঙ্গী বা অঙ্গুলিভঙ্গী শুধু স্থূলভঙ্গীতেই সীমাবদ্ধ—ভারতবর্ষে তা নয়।

মানুষের কাল্পনিক জীবনের যতটুকু দেহসীমার ভিতর প্রকাশ করা সম্ভব। নি, দেবরূপকল্পনায়, তা হয়েছে লক্ষ্য করা যায়। সেকালের জনচিত্ত, আদর্শের কোন রকম শুষ্ক ও শূন্য রূপহীনতায় তৃপ্ত হত না। এইজন্য সেকাল সমস্ত কল্পনাকে বিশেষ আকারে পরিচ্ছিন্ন করতে চেষ্টা করেছে

এমন কি অন্তর্জগতের সূক্ষ্মতম তত্ত্বেরও এক একটা রূপের সঙ্গে সামঞ্জস্য ঘটিয়েছে। এদেশে মুমুক্ষুত্ব নানা আকারে চিন্তাপর্য্যায়কে সুবিন্যস্ত করে সহজ ধারণার উপযুক্ত করেছে। চিন্তাকে শুধু ভাষায় শৃঙ্খলাবদ্ধ করে তৃপ্ত হয়নি, চক্ষুগ্রাহ্য রূপের নিকটও জমাট করা হয়েছে। এই কল্পিত রূপ, আদর্শিক রূপ; সেরূপ কারও ছিল না বা হবে না। সমস্ত অন্তর্জগতকে বিশেষ আকার দিয়ে উপলব্ধি করার চেষ্টা একটা অসাধারণ ব্যাপার। যে জাতি যে পরিমাণে অধ্যাত্ম-রাজ্যকে নিজের আবাসভূমি করেছে সে জাতি সে জিনিষটাকে কখনও উত্তরমেরুর ন্যায় অজ্ঞাত অনাবিষ্কৃত ও অস্পষ্ট রাখতে পারেনি। সে জাতি যথাসম্ভব তার মধ্যে চলাফেরার জন্য একটা ভাবের মানচিত্র দাঁড় করিয়েছে—একটা ভাবের কাল্পনিক ভূগোল রচনা করেছে। এ চিত্রের জলভাগ, স্থলভাগ, সুমেরু-কুমেরু ও হিমাদ্রি চূড়া ইত্যাদি সম্বন্ধে একটা ঠিকানা স্থির হয়ে গেছে এবং ভাবুকের সমাজে সে সব জানা আছে। এইরূপে নিগূঢ় সাধনার ক্ষেত্রে রূপকের সহযোগ, উচ্চতর আধ্যাত্মিক ভাববিহারের শ্রমকে লঘু করেছে। নানা মুনি নানা পথে গেছে কিন্তু কোথা থেকে কে অগ্রসর হয়েছে এবং কোন ক্ষেত্র তা'র গন্তব্য সে সম্বন্ধে রহস্যময় অধ্যাত্ম-জগতে নানা ধ্বন্যাত্মক ও চিন্তাত্মক ভাবের ষ্টেশন ও পান্থশালা নির্দ্দিষ্ট হয়ে গেছে। এইরূপে সমস্ত অন্তর্জগৎ ও অধ্যাত্মজগৎকে ভারতবর্ষে রূপের নিগড়ে বাঁধবার চেষ্টা হয়েছে। রূপ থাকলেই যে বাঁধা যায় এমন নয়। সাংখ্যকার বলেন—

'ন রূপনির্ব্বন্ধনাৎ প্রত্যক্ষঃ নিয়মঃ'। [১]

রূপ থাক্‌লেই প্রত্যক্ষ হয়, না থাক্‌লে হয় না একথা ঠিক নয়; যা আরোপিত রূপ সে সম্বন্ধে নূতন কোন প্রশ্ন বা আলোচনা চলে না কারণ সেটা ভাবুকদের মধ্যে অধ্যাত্মজগতের এস্পারেন্টো হয়ে দাঁড়িয়েছে। ভাবরাজ্যের প্রতিসন্ধিগুলি এক একটী আরোপিত রূপ লাভ করেছে, যা চক্ষুকে প্রতারণা করেনা এবং স্মৃতিতে, সাযুজ্যে (association of ideas) ঈপ্সিত ভাবের জন্ম দেয়। সৃষ্টি হচ্ছে বিশ্বের একটা প্রাতিভাসিক মূর্ত্তি—সেটা হচ্ছে মুখোস—তাতে বিশ্ব ব্যক্ত হয় না—ঢাকা পড়ে। তা মায়াসৃষ্ট, এইজন্য বুদ্ধিমান মানব তাকে একটা নূতন রূপ দিতে চেষ্টা করেছে, যাতে কেউ বিপ্রলব্ধ হবে না এবং জ্ঞানের পথও সহজ হয়ে আসবে। চক্ষুর অগোচর রাজ্য, এইরূপে দ্রষ্টা ও ভাবুকের নিকট একটা পরিস্ফুট ও আরোপিত রূপ-পরম্পরা পেয়েছে। একে তাত্ত্বিকরূপও বলা যেতে পারে। এই সমস্ত গূঢ় মূর্ত্তির মর্ম্মকথা যার অজ্ঞাত, ভারতীয় কলার সিংহদ্বার তার নিকট চিরকাল অর্গলরুদ্ধ।

উপনিষদে আছে সত্যের মুখ হিরণ্ময় পাত্রের দ্বারা ঢাকা—এই আবরণ উন্মোচন না করলে যথার্থ সত্য দৃষ্টিগোচর হবেনা—

১ ৮৯ সাংখ্য প্রবচন সূত্র।

হিরণ্ময়েন পাত্রেন সত্যস্যাপিহিতং মুখং
তৎ ত্বং পূষন্নপাবৃণু সত্যধর্ম্মায় দৃষ্টয়ে। ঈশ ; ১৫

গ্রীক্ সভ্যতা যা নিকটে দেখা যায় তাকে নিয়েই আত্মহারা—দূরত্ব তাদের নিকট বিভীষিকার মতই ছিল। গ্রীক সভ্যতার অসীমতার সম্পর্কে ধারণা ছিলনা বললেই চলে। Spengler-এর মতে গ্রীকদের দৃষ্টিভঙ্গী "Sense of the near" অর্থাৎ নিকটেই নিবদ্ধ ছিল।[১] অথচ ভারতবর্ষ অসীমতা সম্বন্ধে নানা গবেষণা করেছে। মানুষের ভিতর যে অসীমতার ভিত্তি এটাও এখানকার একটা অবিচ্ছেদ্য অনুভূতি।

যা চক্ষুগ্রাহ্য তা প্রাতিভাসিক রূপ, তার মূলে বঞ্চনা আছে; এইজন্য চক্ষুগোচর বস্তুতেও ভারতীয় চিত্ত অবশ্যম্ভাবীরূপে একটা আরোপিত, ভূষণ-মুখর রূপ দিয়েছে, এবং সে রূপের রসভোগে নিজকে চরিতার্থ করতে দীক্ষিত হয়েছে। মায়ামূর্ত্তিকে বাড়িয়ে তোলা সম্ভব হয়নি—যে দেশ তত্ত্বপ্রধান সে দেশে জিনিষের তাত্ত্বিক দিকটাই চোখে পড়ে। ক্রমশঃ প্রত্যক্ষরূপ অপেক্ষা তাত্ত্বিকরূপই তার চোখে অধিকতর সত্যোপেত হয়ে যায়—তার ভিতর কোনরূপ অসংলগ্নতা বা অসম্ভবত্ব তার চোখে পড়ে না। অপরিচিত ও অদীক্ষিতের নিকট হয়ত তা দুর্লক্ষ্য ও দুর্ব্বোধ্য। তাদের কাছে এ ক্ষেত্রে ছান্দোগ্য উপনিষদের উদ্দালক ও শ্বেতকেতুর আখ্যান উল্লেখ করা যেতে পারে। বীজের মধ্যে যে বৃক্ষ লুকান থাকে, জলের মধ্যে যে নুন ওতপ্রোত থাকে, তা চোখে পড়ে না বটে কিন্তু খাঁটি চোখ্ থাকলে তা দেখা যায়।

মাত্র একটা দৃষ্টান্ত দেওয়া যাক্। তন্ত্রকারগণ মানবদেহের মধ্যে ষট্ চক্রাত্মক একটা নিগূঢ় কল্পিত চিত্র আরোপ করেছেন। ঈড়া, পিঙ্গলা ও সুষুম্নার অবস্থান এবং মূলাধার নামক চক্রে কুণ্ডলিনী শক্তির প্রতিষ্ঠা কল্পনা করা হয়েছে। এই শক্তি ক্রমশঃ নানা চক্রের ভিতর দিয়ে ঊর্দ্ধে সঞ্চারিত হয়ে দ্বিদল পদ্ম ও সহস্রার নামক চক্রে জ্ঞানপথের নানা স্তর অতিক্রম করে পৌছে—এ রকম একটা রূপকল্পনা তান্ত্রিকগণের ভিতর সুপ্রতিষ্ঠিত হয়ে গেছে। এ সব রহস্যের ভিতর হয়ত আধুনিকদের প্রবেশাধিকার নেই, কিন্তু আর্টের দিক থেকে এ শ্রেণীর মননকে অধ্যয়ন না করলে এ দেশের রূপকল্পনা ও মুদ্রামূর্ত্তি দুর্ব্বোধ্য হয়ে পড়ে। অবশ্য সুইডেনবরো এবং অন্যান্য পশ্চিমের রহস্যবাদীদের কল্পনাও যে বিশেষ কোন লৌকিক ধর্ম্মকে মেনে চলেছে তা নয়। এ শ্রেণীর সাধকদের জগৎই ভিন্ন জগৎ। কাজেই একেবারে ভাবাত্মক এবং অবস্তুতন্ত্র ব্যাপারও ভাবুকের চিত্তে স্থান পেয়ে গেছে।

বলা হয়েছে মানুষ, কল্পনার অজস্র ব্যাপ্তির খাতিরে দেবলোকের ও অন্যান্য লোকের সৃষ্টি করেছে। এর ভিতরও ক্রম আছে। ব্রহ্মযামলতন্ত্রে তিনরকমের দিব্যমূর্ত্তির উল্লেখ আছে—

১ Decline of the west,—"The Greek struck to near things and foregrounds"—P. 334.

দিব্যাধিক, দিব্য ও দিব্যাদিব্য। কাজেই কল্পনার উপরকার স্তরেও শ্রেণী বিভাগ আছে। দেবতারাও মানুষের মূর্তির এবং কোথাও আংশিক ভাবে অন্যান্য প্রাণীমূর্তিরও নানা উপাদানের এক একটা কল্পিত ও আরোপিত রূপ লাভ করেছে এবং ক্রমশঃ ধ্যান ধারণার সহিত যুক্ত হয়ে এসব রূপ প্রামাণ্য ও অপরিবর্তনীয় হয়ে গেছে। যে সমস্ত দেবদেবীর মূর্তি ভারতবর্ষে কল্পিত হয়েছে তাতে যথেচ্ছ হস্তপ্রয়োগের অধিকার এখন আর কারও নেই। যে সমস্ত লক্ষণে যে মূর্তি কল্পিত হয়েছে তা সমস্তই অব্যাহত রাখতে হয়। এই মূর্তিগুলি জাতির হৃদয়ে বহু বর্ষের সংস্পর্শে নানা ধ্যান ও মহিমার দ্বারা গ্রথিত হয়ে গেছে! এই জন্য বহুবর্ষাগত চিন্তা ও স্মৃতিবশে কেবল এ রকম প্রামাণ্য মূর্তিই চিত্তকে অভিভূত করতে পারে—মূর্তির-রূপ পরিবর্তন করলে সে ফল পাওয়া যায় না। যে জগন্নাথের মূর্তি, প্রতিমা ও প্রতীকের মধ্যবর্তী সেতুরূপে অর্চ্চিত হচ্ছে তাকেও বদ্‌লাবার যো নেই। যাকে যে ভাবে নানা ধারণা ও কল্পনায় বহুকাল থেকে অজস্র জনচিত্তপ্রবাহের মধ্যে প্রতিষ্ঠিত করা গেছে, তাকে নূতন ভাবে রচনা করলে উদ্দেশ্য ব্যর্থ হয়। আর্টের দিক থেকে বলা যেতে পারে নূতন ভঙ্গীতে, নূতন রূপকে, নূতন আয়ুধে ও সজ্জায় কোন পুরাতন দেবতাকে চিত্তে উদ্দীপ্ত করা সম্ভব নয়, কাজেই ভারতীয় চিত্রকলায় কালীমূর্তিকে ফর্‌সা করার যো নেই কিম্বা সিংহাসনে আসীন করানও সম্ভব নয়। 'চতুর্ভুজা', 'লোলজিহ্বা', 'খড়্গ-মুণ্ডযুক্তা' ইত্যাদি সমস্ত লক্ষণ বজায় রাখতে হবে কারণ এইগুলিই বৈশিষ্ট্য। অবশ্য কালীর অসংখ্য রূপ আছে—কিন্তু এই ধরণের মূর্তিই সাধকের নির্ব্বাচিত। দেব-দেবীর কল্পনা সম্বন্ধেই এ কথা খাটে।

কল্পনার উল্লোলত্ব এক দিকে দেবলোক ইত্যাদি সৃজন করে সমস্ত দেশ ও কালের বন্ধন থেকে মুক্তি চেয়েছে; কিন্তু মানবলোক বা মর্ত্তের স্থানও অন্তর্হিত হয়নি। যা কিছু শিল্পে রচিত হয়েছে সব কিছুই যে চতুর্হস্ত বা পঞ্চমুখ যুক্ত করে সৃষ্ট হয়েছে তা নয়। যেটা মানুষের দু'হাত বা একটি মস্তকে ব্যাখ্যা করা সম্ভব হয়নি তাকেই ও রকম মূর্তি দেওয়া হয়েছে কিন্তু তা বলে মর্ত্তলোকের মর্য্যাদা আর্টে সামান্য নয় এবং মানুষের শরীরের ভিতর দিয়েও ভাববিকাশের চেষ্টা কম হয়নি। মানুষের সীমাবদ্ধ দেহের ভিতর দিয়েও শিল্পীরা নানা ভাব ও তত্ত্ব উদ্‌ঘাটনের চেষ্টা করেছে।

লৌকিক জীবনে যে সমস্ত দিক দিয়ে মানুষ মানুষের কাছে পরিচিত, সে সব দিককে ফুটিয়ে তোলাও অনেক জায়গায় শক্ত হয়ে পড়ে। মানুষের ব্যক্তিগত স্বরূপ ছাড়া সামাজিক স্বরূপও আছে —কেউ রাজা, কেউ প্রজা, কেউ বণিক ইত্যাদি—এ সব কি করে প্রকাশ করা যাবে? শারীরিক অঙ্গ প্রত্যঙ্গের সংখ্যার দিক থেকে এদের কোন বৈষম্য পাওয়া যাবে না। রাজার শরীর ও প্রজার শরীরে তেমন কোন প্রভেদ নেই। সংসারের প্রাত্যহিক জীবনেও ভূপতিকে ভূপতিত্বের ভাব প্রকাশের জন্য সিংহাসন কিরীট, উষ্ণীষ, সঙ্গোপাঙ্গ প্রভৃতি অনেক ব্যাপার চারিদিকে রক্ষা করতে হয়। শুধু চেহারা দেখে রাজাকে বেছে নেওয়া কারও পক্ষে সম্ভব নয়, যদিও গল্পে শোনা যায় সেকালের শ্বেতহস্তীরা নাকি তা করত। এটা হচ্ছে সামাজিক রূপ; কিন্তু রাজাদের ভিতরও ভেদ

আছে ; অত্যাচারী ও প্রজাপীড়ক, নিষ্ঠুর ও লোলুপ, ধীরোদাত্ত ও নির্ভীক, সংযত ও ত্যাগী—এই সব ব্যক্তিগত গুণও আছে। এই সব ভাব কি করে চিত্র ও ভাস্কর্য্যের সঙ্কীর্ণ পরিসরে মানুষের সুনিবদ্ধ দেহসীমার ভিতর প্রকাশ করা যায়—শিল্পীর পক্ষে এ প্রশ্ন নানা কালে ও নানা দেশে উঠেছে।

গ্রীক্ আর্ট, মিশরীয় আর্ট, চৈনিক আর্ট, ও ভারতীয় আর্টে নানা ভাবে এ প্রশ্নের উত্তর পাওয়া গেছে। মানুষের শরীর সম্বন্ধে ধারণাই নানা জায়গায় নানা রকম হয়ে পড়েছে। খ্রীষ্টীয় আর্ট শরীরকে পাপের আসন মনে করে তাকে কদর্য্যভাবে আঁকতে চেষ্টা করেছে—ভেবেছে তাতে আত্মার মর্য্যাদা বাড়্‌বে। আবার প্যাগান আর্ট শরীরকে প্রচুর মর্য্যাদা দিয়ে অনেকটা পরমার্থ করে তুলেছে। মিশরীয় আর্ট হুবহু শরীরকে আর্টের দিক থেকে অপ্রকাশ্য মনে করেছে।

ভারতীয় আর্টে দেখা যায় শিল্পশাস্ত্রকারেরা শুধু দেবতার চিত্র আঁকবারই অনুশাসন দিয়েছেন, মানুষের নয় ; কিন্তু তা বলে মানুষের শরীরকে যে অশ্রদ্ধা করেছেন এইরূপ মনে হয় না ; কারণ মানুষের শরীরের অনুরূপেই সমস্ত দেবতা কল্পিত হয়েছে। মনে হয় শাস্ত্রকারেরা যে অর্থে দেবতা রচনার কথা বলেছেন সে অর্থ পশ্চিমের আলোচকেরা উপলব্ধি করতে পারেনি। ভারতবর্ষের তত্ত্বে মানুষকে কখন জড়পদার্থরূপে কেউ কল্পনা করেনি। বায়ু, অগ্নি, জল প্রভৃতিকে শুধু জড়রূপে কেউ দেখেনি। এদেশের অন্যতম শ্রেষ্ঠ ভাবুক এ প্রসঙ্গে আলোচনা করে এক জায়গায় বলেছেন যে ভারতবর্ষের মনুষ্যজীবনে সমস্ত জিনিষের ভিতরেই ভগবানের একটা বিশেষ অনুগ্রহ, একটা বিশেষ দিব্যভাব উপলব্ধির চেষ্টা হয়েছে। তিনি বলেন, এদেশ গরুকে দেবতা বলে কিন্তু তা বলে গরুকে কেউ ত্রিতল অট্টালিকায় রাখে না বা সোনার খাটে শোয়ায় না—গোশালাতেই রাখে। যে গরু মানুষের গৃহকর্ম্মে, সন্তানপালনে এবং নানা দিকের এতটা মঙ্গলকৃত্যে পাওয়া যায়—তা গরুতে উপলক্ষ্য করে ভগবানেরই দান বল্‌তে হয়। তেমনি পিতা, মাতা, গুরু প্রভৃতি সমস্তই দেবতারূপে পূজিত হয়েছেন। এইরূপে দেখতে পাওয়া যায় দেবতারচনার আদেশ আছে বলে মানুষকে বা প্রাণী-জগৎকে আঁকা হতে পারে না—এ রকম ব্যাখ্যা দুর্ব্ব্যাখ্যা মাত্র। কেবল ইস্‌লাম ধর্ম্মেই এবং অন্য দু'এক জায়গায় ওরকমের নিষেধ আছে। ভারতবর্ষে দেবতা আঁকার মানে হচ্ছে সব জিনিষকে ভারতের স্বভাবসুলভ দিব্যত্বে অনুষিক্ত করে দিব্যত্বের দিক থেকে রচনা করা—জড়বস্তুরূপে নয়। দেবতাত্মারূপেই জগৎকে আঁকতে হবে অর্থাৎ যে প্রাণবস্তু ভারতের সর্ব্বত্র—জলস্থলে কল্পিত ও অনুভূত হয়েছে তাকেই যথাসম্ভব লক্ষ্য করে সমস্ত রচনা করতে হবে।

যাকে পোর্ট্রেট বা প্রতিকৃতি বলা যায় সে রকমের নিখুঁত ছবি বা মূর্ত্তি আঁকা প্রাচ্যদেশের সাধারণ দৃষ্টিতেই লোভনীয় হয়নি। মানুষের মায়িক রূপকে এদেশ পরমার্থ করেনি। অন্য কারণও আছে। মানুষ অনেক থাকলেও এক একটি বিশিষ্ট মানুষ দু'জন নেই। কিন্তু দেবতা কামচারী ও বহুরূপগ্রাহী, যখন যেমন ইচ্ছা সেরূপ পরিগ্রহ করতে পারে এবং অসংখ্য মূর্ত্তিতে অধিষ্ঠিত হওয়া দেবতার একটা ধর্ম্ম ও অধিকার। কাজেই মূর্ত্তির দ্বিতীয়ত্বে তা'র প্রতিষ্ঠা অসম্ভব ও অসংলগ্ন

হয় না। ওকাকুরা কাকুস্নোর একটা কথা মনে পড়ছে। আধুনিক যুগের রিয়ালিষ্টিক পোর্ট্রেট বা নকল চেহারা সম্বন্ধে তিনি এক জায়গায় বলেছেন—"পশ্চিমের গৃহকোণে আমরা অনেক সময় একটা অনাবশ্যক পুনরুক্তির সম্মুখীন হই; যখন কারও সঙ্গে কথা বলি তখন দেখতে পাওয়া যায় তারই সম্পূর্ণ দেহের পরিমাণে আঁকা ছবি তারই পেছন দিক থেকে চোখ খুলে তাকিয়ে আছে। অনেক সময় বঞ্চিত চোখ ও মনে এই প্রশ্ন উঠে—কোন লোকটি ঠিক? ছবিতে যাকে দেখছি, না যা'র সঙ্গে কথা বলছি?—কারণ দু'জনের একজন যে নিশ্চয়ই বঞ্চনা সে বিষয়ে সন্দেহ নাই।" [১]

কাজেই দেখা যাচ্ছে অসম্ভব ও অলীক বলেও অনেক সময় মানুষের চেহারার সংখ্যা বাড়াবার চেষ্টা হয়নি। তা ছাড়া মানুষকে যতক্ষণ, শুধু জড়পিণ্ডরূপে দেখা যায় ততক্ষণ তার কোন প্রতিমার প্রয়োজন হয় না। এদেশে বাইরের চেহারা বা আকৃতি, ভিতরকার গূঢ়তম বস্তুর আচ্ছাদন ও আসনরূপেই আর্টে স্থান পেয়েছে। এ দেশের চিত্র ও মূর্ত্তি উপাস্য দেবতার অনেকটা আসন ও আধার। যে মূর্ত্তি আধার বা আসন নয়, যাতে অধিষ্ঠান সম্ভব নয় সে মূর্ত্তি অসম্ভব, তা রচনাই হয় না, তার কোন লক্ষণই নেই। কাজেই জড়পিণ্ড বা জড়মূর্ত্তি হিসাবে প্রতিমা রচনার সার্থকতা বা প্রয়োজন উপলব্ধ হয়নি।

এ সমস্ত কারণ ছাড়া অন্য কারণও আছে দেখতে পাওয়া যায়। মিশর ও ভারতের আর্টে জীবিতের মূর্ত্তি অর্থাৎ নকল চেহারাও দেখতে পাওয়া যায়। মিশরের হুবহু কা-মূর্ত্তিগুলি কবরের ভিতর রাখবার জন্যই সৃষ্ট হয়েছিল; শিল্প হিসাবে মিশরের আর্টে মিশরবাসীর কাছে তার কোন মূল্য ছিল না। ভারতবর্ষের দক্ষিণ অঞ্চলে চমৎকার হুবহু মূর্ত্তি তৈরী হয়—নেপালেও প্রতিকৃতি রচনার কৃতিত্ব অসাধারণ ও অতুলনীয়।

ভারতবর্ষে মানুষকল্পনায় অধ্যাত্মদিক ছেড়ে দিলেও দেহের দিক্‌টাও তেমন সহজবোধ্য কখনও হয়নি। সে সম্বন্ধে নানা সমস্যা উঠেছে। মানুষের কোন্ দেহ চিত্রণযোগ্য তাই প্রথম প্রশ্ন। ভারতবর্ষে নানা কল্পনা-জল্পনা, মানবদেহকে একটা নির্দ্দিষ্টতার ভিতর আনবার সমস্ত চেষ্টাকে উপহাস করেছে। কারণ মানুষ বলতে এদেশ অন্তরতম আত্মাকে লক্ষ্য করে তারই সম্পর্কে শরীরকে স্থান দিয়েছে। মানুষ কাকে বলতে হয়? চর্ম্মাবরণ ও মাংসপিণ্ড? মনোরাজ্য? আত্মা? দর্শনকারেরা এ সম্পর্কে কেউ কেউ তিনটি অবস্থার কথা বলেছেন। প্রথম হচ্ছে কামলোক অর্থাৎ দৃশ্যমান জগৎ, দ্বিতীয় হচ্ছে রূপলোক অর্থাৎ আদর্শমূর্ত্তির অবস্থা এবং তৃতীয় হচ্ছে অরূপলোক বা অমূর্ত্ত জগৎ অর্থাৎ মূর্ত্তিকে অতিক্রম করার অবস্থা।

১ "In western houses we are often confronted with what appears to us useless reiteration. We find it trying to talk to a man while his full-length portrait stares at us from behind his back. We wonder which is real, he of the picture or he who talks and feel a curious conviction that one of them must be fraud."—Okakura Kakuzo.

অন্যদিকে আবার দর্শনকারেরা জীবাত্মা ও পরমাত্মার অভেদ জ্ঞাপন করে বলেছেন জীবাত্মা সসীম, কারণ তার একটা স্থূল কোষ এবং আরও চারিটি সূক্ষ্ম কোষ আছে। এই পঞ্চকোষাত্মক আবরণ আত্মার অসীমত্ব ধারণাকে সুগুপ্ত রাখতে চেষ্টা করে। ইহা মায়িক ও প্রাতিভাসিক,— সত্যোপেত নয়। প্রথম হচ্ছে অন্নময় কোষ—ইহা স্থূল দেহ। দ্বিতীয় কোষ হচ্ছে প্রাণময়—যা জড়দেহকে পরিচালিত করছে। মনোময় কোষ, ইন্দ্রিয়জ্ঞানকে সার্থক করে, কারণ মন ছাড়া ইন্দ্রিয়ের কাজ চলেনা। বিজ্ঞানময় কোষ দেশকাল বিবর্তের মধ্যে সমসূত্রতা নির্দ্ধারণ করে—সমস্ত জ্ঞানকে যা একেরই কার্য্য দিয়ে নির্দ্দেশ করে; অর্থাৎ কোন পদার্থকে পরিবর্ত্তনশীল ভিন্নশ্রেণী মনে না করে একই জিনিষের দেশকাল জাত নানা অবস্থা বলে যা নির্দ্ধারণ করে। তার পর হচ্ছে আনন্দময় কোষ।

মৃত্যুর পরে জীবাত্মা শেষোক্ত চারিটি আধাররচিত সূক্ষ্ম বা লিঙ্গশরীরে অবস্থান করে, এদেশের তত্ত্ববিদ্‌রা, এবকম বলেন এবং সাধারণ লোকেরাও এ রকম বিশ্বাস করে। আবার অন্যান্য সম্প্রদায় ও মিষ্টিক্‌দল আছেন যাঁরা মানবদেহকে ব্রহ্মাণ্ডের একটা ক্ষুদ্র প্রতিমূর্ত্তি বলে মনে করে। ব্রহ্মলোক, সৌরলোক প্রভৃতি কাল্পনিক অবস্থাগুলি মানুষের শরীরের ভিতর নিহিত আছে বলে মনে করে। দেহের ভিতর ষট্‌চক্রকল্পনার কথা বলা হয়েছে। অনেকের মতে উচ্চতর দৃষ্টি ও অতীন্দ্রিয়ের জ্ঞানও ইন্দ্রিয়কোষের আশ্রয়ে লাভ করা যায়। এইরূপে মানুষের স্থূলদেহের মধ্যে নানা রূপ, নানা জগৎ ও ধর্ম্ম আরোপিত হয়ে ব্যাপারটিকে বহুকাল হতে জটিল করে এসেছে। চিত্রের ও ভাস্কর্য্যের ধর্ম্মই হচ্ছে বিশেষ লক্ষণ ও চিহ্নে সমগ্র ভাবকে উদ্দীপ্ত করা। সংক্ষিপ্ত রেখাপ্রয়োগের ভিতরই উচ্চতর শিল্পী সমগ্র মন নিহিত করে থাকে; ইহাই ডাই-ও-নিশিয়ান আর্টিষ্টের কাজ। ইহাই উচ্চতম শিল্পের ধর্ম। কাজেই যে সমস্ত লক্ষণের সাহায্যে কোন মানুষকে রচনা করতে হয়, সে সব স্থির করা সহজ নয়। কাব্যে যেরূপ ঘটনার বৈচিত্র্য ও সময়ের প্রবাহের সাহায্যে কোন ভাবকে উদ্দীপ্ত করা যায় মূর্ত্তিশিল্পে তা সম্ভব নয়। কাজেই কোন রচনা সম্বন্ধে কোন্ লক্ষণ বা কোন্ মুহূর্ত্তের স্বরূপ ঠিক সাম্‌নে ধরতে হবে তা স্থির করা কঠিন হয়ে পড়ে! যার কোন বিশিষ্টতা নেই তার সম্বন্ধে কোন রচনা নিষ্ফল। অপর দিকে যে সব মানুষ চরিত্রে ও কৃত্যে বিশিষ্টতা লাভ করে দেবত্বের সংজ্ঞা পেয়ে আস্‌ছে তাদের রচনা সহজেই সম্ভব হয়েছে। কাজেই দেখা যাচ্ছে শিল্পশাস্ত্রকারদের দেবমূর্ত্তি রচনার অনুজ্ঞা ভারতবর্ষের গভীর ভাবধারার সঙ্গে যুক্ত। ভাবহীন, বিশেষত্বহীন, দেহপিণ্ডকে রচনা করার কোন প্রয়োজনই সেকাল অনুভব করেনি। এদেশে চিত্র বা মূর্ত্তি রচনাকে কেউ উদ্দেশ্য বলে মনে করেনি—উপায় বলেই গ্রহণ করেছে। যা পূজ্য বা আরাধ্য নয় তা পটে বা মর্ম্মরে রচিত হবে কেন? অন্যদিক হতেও দেখা যায়, যে জাতি সর্ব্বত্র—অনল, অনিল, জলস্থল প্রভৃতিতে দেবতার সন্ধান পেয়েছে তার পক্ষে পোর্ট্রেট বা নকল চেহারা হিসাবে কিছু রচনা করা কঠিন নয়। সে যে পরিমাণে বস্তুপ্রপঞ্চের মধ্যে দিব্যত্বের সংযোগ পেয়েছে সে পরিমাণই তাকে আর্টে পরিস্ফুট করেছে।

মানুষকে ভারতবর্ষ যখন দেবতারূপে দেখেছে—জড়পিণ্ডরূপে-নয়—তখনই তাকে চিত্রে ও ভাস্কর্য্যে প্রতিষ্ঠিত করেছে—তাও দেবলক্ষণে, ফটোগ্রাফের হিসাবে নয়। কাজেই শিল্পশাস্ত্রকারের মূল কথা হচ্ছে এদেশের সহজ হৃদয়কে অনুসরণ করার অনুশাসন মাত্র। সংসারে জড়ত্বের বাধা দূর করে বিরাটত্বের দিক নির্ম্মুক্ত করা; বাইরের আকারকে তুচ্ছ করে ভিতরের লক্ষণ উদ্দীপ্ত করা, জড়ত্বকে দূর করে বিপুল দেবত্বকে উদ্‌ঘাটিত করা। শিল্প-শাস্ত্রকারের এই বাণী উদ্ভট ও প্রক্ষিপ্ত হিতকথা নয়—এটি ভারতের জীবন ও শিল্পের প্রাণকথা—ভারতের গভীর আধ্যাত্মিক হৃদয়েরই বস্তুবাদ। একরূপে অবস্থিত পরমার্থকে সর্ব্বত্র অনুসরণ করা এদেশের পুরাকালের ঋষির বাণী—এই বাণী জনহৃদয়ে সার্থক হয়েই এসেছে।

ভারতের চিত্ত, এই জড়ত্ব ও স্থূলত্ব এবং প্রতিভাসকে যে মুখ্য করেনি তা জগতের কাছে বড়াই করবার জন্য নয়; সেটা সহজ রুচি, প্রকৃতি ও শীলতাব দিক্ থেকে হয়েছে। তাকে খারাপ বল্‌বাব অধিকার অনেকের থাকতে পারে—এবং অনেকে তা বল্‌ছেও—কিন্তু কথাটি যে ইতিহাস ও কলার দিক থেকে ঠিক—একথা অস্বীকার করা যায় না। এদেশের লোক কিছুতেই ভ্রূর দীর্ঘতা বা দাঁতের প্রাচুর্য্যের কোন বিশিষ্টতা থেকে কোন লোককে পরিমাপ করতে যায়নি। একটা সহজ ও সুলভ দৃষ্টান্ত দেওয়া যেতে পারে। হিন্দুব প্রাত্যহিক গুরুস্তবে গুরুমূর্ত্তিব কি আকার দেওয়া হয়েছে? সে কি কোন ব্যক্তি বিশেষের আরক্তিম চোখ, দুল-ঝোলা কান, তিলক-কাটা নাক বা টিকি-পড়া মাথা? সে কি কারও কোন ফটোগ্রাফ? ও সবের ধার দিয়েও এদেশ যায়নি। গুরুমূর্ত্তির লক্ষণে আছে—

"রজনী শেষযামস্য শেষার্দ্ধমরুণোদয়ঃ।
তদা সাধক উত্থায় মুক্তস্বাপঃ কৃতাসনঃ॥
ধ্যায়েচ্ছিরসি শুক্লাব্জে দ্বিনেত্রং দ্বিভুজং গুরুম্।
শ্বেতাম্বরপরিধানং শ্বেতমাল্যানুলেপনম্॥
বরাভয়করং শান্তং করুণাময়বিগ্রহম্।
বামেনোৎপলধারিণ্যা শক্ত্যালিঙ্গিত বিগ্রহম্॥
স্মেরাননং সুপ্রসন্নং সাধকাভীষ্টদায়কম্"।

—"রজনীর শেষ প্রহরের শেষার্দ্ধে যখন অরুণোদয় হবে তখন সাধক ঘুম ছেড়ে উঠে আসন পরিগ্রহ করে এইরূপে গুরুর ধ্যান করবে—তিনি মস্তকের উপর শ্বেতপদ্মে আসীন, তিনি দ্বিনেত্র ও দ্বিভুজ; তাঁর পরিধানে শ্বেতবস্ত্র, গলদেশে শ্বেতমাল্য, শরীরে শ্বেত চন্দনের অনুলেপন; এক হস্তে বর অপর হস্তে অভয়; তাঁর স্বরূপ শান্তিময় ও শরীর করুণাময়। শক্তি স্বয়ং উৎপল ধারণ করে বামভাগে তাঁকে আলিঙ্গন করে আছেন। তাঁর মুখ স্মিতবিকশিত, তিনি সর্ব্বদাই প্রসন্ন এবং সাধকগণের অভীষ্ট পূরণ করেন।" কাজেই দেখা যাচ্ছে এ নরদেহধারী গুরুমূর্ত্তিতে যা লক্ষণ

আছে তা চর্ম্মাবরণের স্থূলতা, বা সূক্ষ্মতা, কঙ্কালের ঔন্নত্য বা বক্রতার উপর নির্ভর করেনি। ভারতবর্ষ সে ভাবে মানুষ রচনা করেনি, পূজাও করেনি। রবীন্দ্রনাথের মতে আবার বলতে হয় এদেশের লোকে পিতাকে, মাতাকে ও জল ইত্যাদিকে যে দেবতা বলেছে সে তাদের জড়দেহকে নয়। ভগবানের নানা দিব্য ঐশ্বর্য্য ও করুণা এই সমস্তের ভিতর দিয়ে বিগলিত হচ্ছে বলেই এরা নমস্য হয়েছে। কোন জিনিষকে দেখে কম্পাস কাঁটা ও রসায়নশাস্ত্রের পুঁথি হাতে করে অগ্রসর হয়ে এদেশ চিত্তকে আশ্বস্ত করতে পারেনি; শুধু গভীর প্রাণরূপের সন্ধানই করেছে। রূপশাস্ত্রকারগণের কথায় নয়—অবিচ্ছেদ্য জীবনপ্রবাহের প্রবল ও স্বাভাবিক অনুপ্রেরণায়। শিল্প-শাস্ত্রকারেরাও এই ভাবধারাকে সুষ্ঠুভাবে প্রতিফলিত করে ধন্য হয়েছে। তারা হুবহু রচনা করার যথেষ্ট ক্ষমতা থাকলেও মিশরীয় শিল্পীর মত শরীর সংস্থান শাস্ত্রের (Anatomy) রক্তচক্ষুকে অবহেলা করে অগ্রসর হয়েছে।

একাদশ পরিচ্ছেদ

অসীমের স্পর্শ

মানুষের ভিতর নানা অবস্থায় শারীরিক তেমন কোন বৈষম্য দেখতে পাওয়া যায় না; কাজেই মানুষের মনের ভাব বা অন্তঃপ্রকৃতি বাইরে প্রকাশ করার উপায় কি? প্রতিমুহূর্ত্তেই মানুষে মানুষে যে সম্পর্ক—তা'ত মনের সম্পর্ক প্রস্ফুট করে প্রকাশ করতে হয়। মানুষের ফটোতে কোন হৃদয় কথার লীলা ত মুদ্রিত করা যায় না। শরীরের অত বড় একটা জড় আবরণ ভেদ করে ফটোগ্রাফ কি করে মানুষের প্রকৃতিকে বাইরে আন্‌তে পারে? লৌকিক জীবনে অনেক সময় বাইরের চেহারা দেখে মানুষের প্রকৃতি বোঝা শক্ত হয়ে পড়ে, কারণ তা আবরণরূপেও ব্যবহার করা যায়। কাজেই বাইরের জগৎকে যে মায়িক বলা হয় তা সকল অবস্থাতেই খাঁটি বল্‌তে হয়। এজন্য মানুষের প্রাত্যহিক জীবন, প্রতিমুহূর্ত্তে এ মায়াকে যথাসম্ভব ভেদ করে অগ্রসর হতে চেষ্টা করে।

বাইরের আবরণকে মুখ্য করে হৃদয়-কথা পাওয়ার যো নেই। অথচ যে কলায় শিল্পীর মনের কথা বা মনের রস নেই কিম্বা যে কলায় শিল্পীর চিত্তে মানুষের মনের সহস্র সম্পর্ক এসে পড়েনি তা কলাই নয়—জীর্ণ অসম্বন্ধ বস্তু - কঙ্কালমাত্র। জীবনের সমস্ত সম্পর্কই এইসব ভাবের ও মনের কথায় আচ্ছন্ন। সকলকেই মনের সঙ্গে বোঝাপড়া করতে হয় এবং ভাবের সঙ্গে কারবার করতে হয়—এত চিরকাল ছিল এবং এখনও আছে। এখন কথা হচ্ছে কি করে এই মনের অশরীরী ইতিহাসকে দেহের ফ্রেমের ভিতর দিয়ে প্রকাশ করা যেতে পারে? কাব্যে রাজাকে বর্ণনা করতে হলে অনেক কথা বলা চলে, দেশ কালের কোন সামান্য গণ্ডী তাতে বাধা দেয় না। কিন্তু চিত্রের বা ভাস্কর্য্যের পরিসর অতি সামান্য—তা প্রায়ই মুহূর্ত্তের অবস্থাকে অবলম্বন করে গ্রথিত হয়, এবং সামান্য স্থানের মধ্যে তাকে রচনা করতে হয়। এই সামান্য পরিসরের ভিতর শিল্পীকে হয়ত অনেক সময় একটা বড় রকমের রসের ইতিহাস ফুটিয়ে তুল্‌তে হয়। রাজাকে আঁকতে হলে শৌর্য্য, দয়া, দাক্ষিণ্য ইত্যাদি লক্ষণ একটা ক্ষুদ্র ছবিতে ফুটিয়ে তোলা দরকার—কাজেই শিল্পীকে একটা বিশেষ কৌশল বা প্রণালী অবলম্বন করতে হয়। শুধু যা তা মানুষ আঁকলে চলে না। তেমনি পশু পক্ষী রচনায়ও কোন পশু সম্বন্ধে কোন একটা বিশিষ্ট জাতির মনে যে একটা ভাব জাগ্রত আছে তা প্রকাশ করতে হয়। কাজেই নানা দেশে এই ভাব নানা রকমের বলে একই পশুর মূর্ত্তি নানা দেশে নানা রকমের হয়ে পড়ে; কারণ শুধু শরীরটা আঁকলে এ ভাবটা ফুটে উঠেনা। শরীরেই একটা কিছু ব্যতিক্রম করতে হয় যাতে মনের

কথাগুলি প্রকাশ হয়ে পড়ে। এইরূপ ব্যতিক্রম করা ছাড়া উপায় নেই। কোন ভাব প্রকাশ করতে না পারলে তা আর্টের ব্যাপারই হয় না—ছাঁচে ঢালা জড়পিণ্ড হয়ে পড়ে। তাহলে এ অবস্থায় কি করা যায়? এ সমস্যার উত্তর বহুকাল আগে খুব বলিষ্ঠ ও জীবন্ত ভাবে পাওয়া গেছে। মিশরীয়শিল্পী হাজার হাজার বছর আগে পিরামিড প্রতিষ্ঠাতা সম্রাট খেফ্রেণের যে প্রস্তরমূর্ত্তি রচনা করে কিম্বা ভারতশিল্পী যখন ধ্যানী বুদ্ধমূর্ত্তি মর্ম্মরে খোদিত করে তারই মধ্যে অতি পরিষ্কার ও পরিস্ফুট ভাবে এ সমস্যার উত্তর দেওয়া হয়ে গেছে।

যে সমস্ত রম্য শিল্প অনেকটা অনুকরণমূলক—নিট্সে যাকে 'পুলিস' আর্ট বলেন তাতে দেখা যায় সমাজ সম্পর্কে শিল্পীকে প্রতিমুহূর্ত্তে সঙ্কুচিত হয়ে অগ্রসর হতে হয়েছে—সকলকে কল্পনালোকে টেনে নেওয়ার সাহস করেনি—সমাজ সে রকম অধিকার শিল্পীকে সব দেশে দেয়নি। গ্রীক আর্টে যে সমস্ত মূর্ত্তি আছে তাতে শিল্পীর এই ভীরুতা দেখতে পাওয়া যায়। শিল্পী সেখানে মনোরাজ্যের কোন বিচিত্র কথাকে শিল্পবস্তুর ইন্দ্রিয়াত্মকরূপের খাতিরে উগ্র করে তুলতে পারেনি অর্থাৎ সে মূর্ত্তির ভিতর জোর করে একটা স্বভাব সম্পর্ক রাখতে হয়েছে প্রাচীন গ্রীক আর্ট এইরূপ নয়। এ রকমের সম্পর্ক শিল্পীকে স্বাধীনতা বা অধিকার অতি সামান্যই দিয়ে থাকে কাজেই রুবেন্সের কোন কোন চিত্র সম্বন্ধে কোন সমালোচক যা' বলেছেন তাই হয়ে পড়ে—"Pigs or Greek goddesses—it is all a matter of flesh in the end." জাতিচিত্তের ভিতর কোন বস্তু বা ভাব সম্বন্ধে সকলেরই একটা সুপরিচয় ও বোঝাপড়া থাকলে শিল্পীকে সব সময় সুপরিচিত শিল্পবস্তুর পরিচিত দিককে অটুট রাখবার চেষ্টা করতে হয় না। প্রতিমুহূর্ত্তেই বস্তুকল্পনায় ক-খ-গ বজায় রেখে অগ্রসর হতে হলে ভাব চলাফেরা করতে পারে না—মননকে প্রস্ফুট করা যায় না। সাহিত্যিকদের বই লিখতে প্রতিপলে যদি ব্যাকরণের সূত্র উল্লেখ করতে হয় তবে বই লিখা হয় না। অনেক কিছু বর্জ্জন ও সংক্ষেপ না করলে সামান্য পরিসরে জটিল ভাবকে সুস্পষ্ট করা কঠিন হয়ে পড়ে। প্রচলিত গ্রীক আর্ট সম্বন্ধে একালে এই জন্যই অন্যরকমের মত দাঁড়িয়ে যাচ্ছে। গ্রীসের ফিডিয়াস প্রভৃতির রচনা দেখে লোকে ভাবছে ভাবের বস্তুবাদমূলক নিম্নস্তরের সমস্ত আবর্জ্জনা জঞ্জাল ও ক্ষুদ্রতা থেকে নির্ম্মুক্ত করে গ্রীকদের উঁচুদিকে তুলতে পারে এমন কোন মনস্বী গ্রীসে জন্মায়নি। গ্রীসে সকলেই অল্পবিস্তর এক স্তরে চলাফেরা করছে এবং আধ্যাত্মিক ঐক্য সামান্য থাকাতে কেউ কাকেও ছাড়িয়ে যেতে পারেনি। কাজেই রম্যকলায় এই সামাজিকরূপ বা স্বভাববাদের রূপ ছাড়িয়ে কোন গভীর মননের ইতিহাস—যাকে নিট্সে Ruler art বা বিজয়ী শিল্প বলেছেন—দিতে পারেনি। গ্রীসের কোন এপোলো মূর্ত্তি বা ঘোড়ার চেহারার সামনে এযুগের অতি সাধারণ জনতা থেকেও কেউ যদি দাঁড়ায়, তবে সে খুবই খুশী হবে। ছেলে, বুড়ো, প্রত্নতত্ত্ববিদ্ বা কোচম্যান্ সকলেরই মুখে এ সম্বন্ধে প্রশংসা শোনা যাবে; অথচ একথা এ প্রসঙ্গে বলতে হয় যে গ্রীসের ধর্ম্ম, রীতিনীতি ও ব্যবস্থার সঙ্গে এযুগের কোন সাম্য নেই; এবং গ্রীস ও এযুগের মধ্যে দু'হাজার বছরের একটা ব্যবধান নানা

রকম বিচিত্র ইতিহাস, ঘটনা ও সংঘর্ষের ভিতর দিয়ে চলে এসেছে। কাজেই দেখতে পাওয়া যায় এই এরকমের মূর্ত্তি সম্বন্ধে, দু'হাজার বছরের পরবর্ত্তী নানা ঘটনায় বিপর্য্যস্ত, বর্ত্তমানের সাধারণ অন্তশ্চিত্ত এবং প্রাচীন গ্রীসের চিত্তে ভাবের তেমন কোন পার্থক্য নেই। তার মানে হচ্ছে গ্রীস নিজের বিশেষ কোন হৃদয়কথা বা চর্চ্চাকে এ রকমের শিল্পে বিশেষ ভাবে প্রস্ফুট করে তুলতে পারেনি। শরীরের সমস্ত উপকরণ দিয়ে বোঝাই করলে মূর্ত্তির প্রাণকথাকে প্রস্ফুট করা অসম্ভব হয়ে পড়ে; যে জাতি এ সমস্ত বোঝাকে ছাড়তে চায় না তাকে উচ্চতর জীবনে কি করে আকর্ষণ করা যায়? অথচ উচ্চতর প্রাণকথাকে যদি কলালীলায় দীপ্যমান করা না যায় তবে কলা হিসাবে তার মূল্য অতি সামান্য হয়ে পড়ে; জাতি হিসাবেও সে জাতিকে উর্দ্ধে নিয়ে আসবার পথ থাকে না—সে জাতি জগতে টিকতে পারে না। যে জাতি প্রতিমুহূর্ত্তে খণ্ডতাকে বুকে জড়িয়ে রাখতে চায়, প্রতি অংশ ও অণুর অটুট স্বরূপ যার কাছে পরমার্থ হয়ে পড়ে, সে জাতির পক্ষে ভাবপথে অগ্রসর হওয়া কঠিন। সে জাতি কাকেও উচ্চ অধিকার দিতে প্রস্তুত নয় বলে নিজেও উচ্চ হতে পারে না। অথচ গ্রীকশিল্পে টিনিয়ার এপোলো মূর্ত্তি সম্বন্ধে এ রকমের কথা বলা যায় না। শিল্পীর প্রচুর স্বাধীনতা সে মূর্ত্তিতে দেখতে পাওয়া যায়। অনাবশ্যককে বর্জ্জন করে সরলভাবে মুখ্যকে ফুটিয়ে তোলবার একটা বিশিষ্ট চেষ্টা টিনিয়ার এপোলো মূর্ত্তিতে দেখতে পাওয়া যায়। কোন লেখক এ মূর্ত্তিকে দেখে বলেছেন "যখন আমি মিউনিকে (Munich) এই বিস্ময়কর সুন্দর মূর্ত্তি দেখতে পাই তখন আমি এই এপোলো মূর্ত্তির ভিতর দীপ্যমান একটা অসীম প্রভুত্ব ও মর্য্যাদার গৌরবে অভিভূত হয়ে পড়ি এবং আমার স্পষ্টই মনে হয় যে আমি লণ্ডন, প্যারি বা এথেন্সে, গ্রীকশিল্প সম্বন্ধে এ পর্য্যন্ত যা দেখেছি তা এ মূর্ত্তির তুলনায় অতি তুচ্ছ।"

এ মূর্ত্তির শিল্পী নকলনবীশী করেনি। মূর্ত্তির অনেক অনাবশ্যক অংশ বর্জ্জিত হয়েছে; এবং সমগ্র মূর্ত্তিটিকে যতটা সম্ভব মানুষের শরীরের দিক হতে সংক্ষেপ করে শিল্পীর প্রতিপাদ্য ও প্রয়োজনীয় অংশকে জোর করে তার ভিতর বিশেষ ভাবে ফুটিয়ে তোলা হয়েছে। কোন আলোচক বলেন—এ মূর্ত্তির দু'খানি হাতের একান্ত অপরিহার্য্য অবয়বটুকু রক্ষা করে কি করে কৌশলে এক অপরূপ শ্রী দান করা হয়েছে—তা দেখে বিস্মিত হতে হয়। এ রকম মূর্ত্তিই হচ্ছে যুগমূর্ত্তি বা টাইপ্। কোন বিশিষ্টযুগের প্রাণকথাকে, এই রকম ভাবে শরীরকে রূপান্তরিত করে প্রকাশ করতে হয়। সাধারণ লোকের কাছে এ মূর্ত্তি হয়ত সুবোধ্য নয়, কারণ এ মূর্ত্তিটিতে একটা যুগের ও একটা জাতির হৃদয়কথা সংক্ষেপে এবং কতকটা সর্ট হ্যাণ্ডের মত প্রস্ফুট করা হয়েছে। কোন লেখকের মতে এই মূর্ত্তি সাধারণের কাছে সুবোধ্য হওয়াকে যেন তুচ্ছ করছে মনে হয়; মূর্ত্তিটি যেন জাতির একটা যুগসাক্ষীর স্বরূপ পরিগ্রহ করে বৃত হয়েছে। কোন ক্ষমতাবান্ শিল্পী যেন প্রেমের সঙ্গে অতি সহজে ও সরল ভাবে এ মূর্ত্তিটিকে জাতির দেহমূর্ত্তির প্রতিনিধিত্বে বরণ করেছে।[১]

১ "This Statue scorns to make a general appeal. It is the apotheosis of a type. O

এ প্রসঙ্গে মিশর শিল্পের সুবিখ্যাত সম্রাট্ থেফ্‌রেণের মর্ম্মরমূর্ত্তির প্রশ্ন উঠে। Dr. Petrie মিশরের ইতিহাসের এক জায়গায় বলেন—"সাধারণের হৃদয়রঞ্জন করতে মানুষের যে রকম হওয়া উচিত এবং নেতৃত্ব করতে রাজার চিত্ত যে রকম হওয়া উচিত, তার অপরূপ ব্যঞ্জনা এ মূর্ত্তিতে আছে।[১] আর একজন লেখক এ মূর্ত্তিটির সম্বন্ধে বলেন—"Probably the Portrait of the greatest human Power that has ever existed on earth."—"সম্ভবতঃ এইটাই পৃথিবীতে সর্ব্বাপেক্ষা শক্তিশালী মানবের মূর্ত্তি।" আধুনিক মিশরতত্ত্ববিদ্‌গণ আবিষ্কার করেছেন যে মিশরের রাজাদের সৈন্যসমারোহ কখনও ছিল না। পিরামিডে যে সমস্ত ছবি আছে, তাতে নৃত্যগীত, কৃষিকর্ম্ম, গৃহকর্ম্ম ইত্যাদির দৃশ্য আছে; কিন্তু সৈনিকের কোন চেহারা বা অস্ত্রশস্ত্র ও যুদ্ধের কোন রকম উপকরণের ছবি তাতে পাওয়া যায় না; কাজেই দেখা যায় মিশরের রাজার প্রভাব মোটেই তরবারির উপর বা ক্ষাত্র-শক্তির মধ্যে নিহিত ছিল না। বংশগত প্রজারঞ্জন এবং সন্তানবৎ প্রজাপরিচর্য্যার উপর তা প্রতিষ্ঠিত ছিল। এজন্যই ফার্গুসন বিস্মিত হয়ে বলেছেন,—"যে রাজার কোন সৈন্য সামন্ত নেই সে রাজার শুধু অনুজ্ঞায় কি করে সহস্র সহস্র লোক শ্রেণীবদ্ধ হয়ে জগতের মধ্যে শ্রেষ্ঠতম স্থাপত্যকার্য্যে স্বেচ্ছায় আত্মনিয়োগ করেছিল, তা ভেবে বিস্মিত হতে হয়। একটা মানুষকে পৃথিবীর ইতিহাসে এ অবস্থায় এ রকম ক্ষমতা প্রয়োগ করতে আর দেখা যায়নি।"[২]

সহজেই দেখা যাচ্ছে এ রাজার রাজত্ব একটা বড় রকমের জিনিষ ছিল। রাজা থেফ্‌রেণের প্রভুত্ব, অপরিমেয় নৈতিক শক্তি ও সমগ্র জনপদের ভারবাহী সহজ পিতৃত্বের উপর নিহিত ছিল। শিল্পীকে প্রস্তরমূর্ত্তিতে এ সমস্ত ভাব প্রস্ফুট করতে হয়েছিল। মানুষের ইতিহাসে দ্বিতীয়বার এ রকমের চেষ্টা সম্ভব হয়নি, কারণ ইতিহাসের ধারা পরিবর্ত্তিত হয়ে ক্রমশঃ অস্ত্রশস্ত্রের বাহুল্য ও সেনাসমারোহের বিভীষিকার উপর নৃপত্বের মর্য্যাদা প্রতিষ্ঠিত হতে সুরু হয়।

এই থেফ্‌রেণের মূর্ত্তি মোটেই মানুষের নকল করা চেহারা নয়। নকল করার দিকে শিল্পী খেয়ালই করেনি দেখতে পাওয়া যায়। মূর্ত্তিটি দেখলে সম্ভ্রমে নত হতে হয়। একটা প্রবল

this there can be no question. It is the work of a loving and powerfnl artist, who could simplify the human frame, and express stenographically so to speak, the essential features of the people he represented because he knew the essential features to which their values aspired."

১ "It is a marvel of art, the precision of expression combining what a man should be to win our feeling and what a king should be to command our regard."

২ "Nor is our wonder less when we ask ourselves how it happened that such a people became so strongly organised at that early age as to be willing to under-take the greatest architectural works the world has since seen in honour of one man from among themselves. A king without an army, and no claim, so far as we can see, to such an honour beyond the common consent of all, which could hardly have been attained except by the title of long-inherited services acknowledged by the community at large."

মনুষ্যত্বের চরিত্রকথা—স্নেহানুষিক্ত পিতৃত্বের একটা অপূর্ব্ব মহিমা ও মর্য্যাদা প্রস্তর ভেদ করে যেন দ্রষ্টাকে প্রতিমুহূর্ত্তে আচ্ছন্ন করে। এই সফলতার জন্য শিল্পীকে একটা আস্ত মানুষের শরীরকে পরিবর্ত্তন ও পরিবর্দ্ধন করে অগ্রসর হতে হয়েছিল। পরবর্ত্তী যুগে বিখ্যাত চিত্রকর ফ্রা ফিলিপো লিপ্‌পি (১৪১২—১৪৬৯) এই পরিবর্দ্ধনের প্রণালী অর্থাৎ মানুষের শরীর অপেক্ষা বড় করে রচনা করার পদ্ধতি চিত্রকলায় প্রতিষ্ঠা করে এ যুগের আর্টিষ্টদের পথ প্রদর্শক হয়ে পড়েন।

থেফ্‌রেণের মূর্ত্তি দেখে এ কথা বলা চলে না যে মিশর শিল্প অবিকল চেহারা প্রস্তরে খোদিত করতে অক্ষম বলে এ রকমের মূর্ত্তি রচনা করেছে; কারণ লেডি নফ্রেটের মূর্ত্তি এবং এ শ্রেণীর অন্যান্য মূর্ত্তিতে প্রমাণিত হয়েছে যে মিশরশিল্পী মানুষের চেহারাকে যথাযথ ভাবে আঁকৃতে খুব ভাল রকমেই জান্‌ত; এমন কি রিয়ালিজ্‌ম্ বা বস্তুবাদের হিসাবেও লেডি নফ্রেটের মূর্ত্তি অদ্বিতীয়। ফার্গুসন এইজন্য বলেছেন—"Nothing more wonderfully truthful and realistic has been done since that time, till the invention of photography." ফটোগ্রাফি আবিষ্কৃত হওয়া পর্য্যন্ত তার চেয়ে বেশী যথাযথভাবে আর কোন জিনিষ রচিত হয় নাই। লেডি নফ্রেটের মূর্ত্তি এবং এ শ্রেণীর অনেক কা-মূর্ত্তি (Ka-Statue) অর্থাৎ মৃত্যু উপলক্ষ্যে রচিত মূর্ত্তিতে মনে হয় যে মিশরশিল্পী মানুষের চেহারা যথাযথভাবে আঁকতে খুব ভালই জান্‌ত; কিন্তু সে সব মূর্ত্তির উদ্দেশ্য অন্য রকম ছিল। সে সব রচিত হয়েছিল মিশরীয়দের পুনর্জ্জন্মকল্পনাকে অবলম্বন করে।

মিশরীয়েরা মনে করত, জীবন্ত মানুষের ভিতর তিনটী স্তর আছে। প্রথমটি হচ্ছে স্থূল শরীর, দ্বিতীয়টি সূক্ষ্ম শরীর এবং তৃতীয়টি সূক্ষ্মতম আত্মা। মৃত্যুর সময় সূক্ষ্ম শরীর ও আত্মা দেহ হ'তে বিচ্ছিন্ন হয়ে যায়; মিশরীয়দের বিশ্বাস ছিল যে পরে এমন সময় আসে, যখন সূক্ষ্মশরীর আবার ফিরে' মৃতের দেহে অনুপ্রবেশ করে' তা'কে সঞ্জীবিত ও জাগ্রত করবে। এজন্য মৃতদেহকে নানা মশলা দিয়ে অতি যত্নে রক্ষা করা হ'ত। কিন্তু তবু ভয়ের কারণ ছিল; মৃতদেহ নষ্ট হ'তে পারে কিম্বা কেউ তা'কে ধ্বংস করতে পারে। তা' যদি হয় তবে সূক্ষ্ম শরীর ফিরে' এসে' কা'কে আশ্রয় করবে? এইজন্যই তা'রা ঠিক মৃত লোকের অনুরূপ প্রস্তরমূর্ত্তি খোদিত করে' শবগৃহের মধ্যে রেখে' দিত। ধনীদের জন্য প্রায় অনেক মূর্ত্তিই সংরক্ষিত হ'ত। এসব মূর্ত্তি কবরের ভিতর রাখবার জন্যই রচিত হ'ত, সাধারণ লোকচক্ষুর জন্য নয়। কোন কোন পণ্ডিত বলেছেন, এসব মূর্ত্তিতে কোন কল্পনাও সংস্কার করা রচকের উদ্দেশ্য ছিল না কিম্বা ভাবের বা রেখার সৌন্দর্য্য সম্পাত করাও লক্ষ্য ছিল না। এসব পাথরের শরীর। আস্ত লোকের সমস্ত ভাল মন্দ নিখুঁত ভাবে নকল করা এসবের উদ্দেশ্য। আসল শরীর কুশ্রী হ'লে তেমনি ভাবে এসবকেও কুশ্রী করে' রচনা করতে হ'ত—শিল্পীর কোন রকম পরিবর্ত্তনের অধিকার তাতে ছিল না।[১] অন্য একজন

১ Speaking of these portrait statues they say, "They were not ideal figures to which the desire for beauty of line and expression had much to say, they were stone bodies, bodies

বলেছেন,—"মিশরীয়েরা জানত যে কা-মূর্ত্তিগুলি নকল ব্যাপার মাত্র এবং ও'গুলো রচনার উদ্দেশ্যও ছিল লোকচক্ষুর বাইরে বা অন্তরালে অর্থাৎ মাটির ভিতর রাখা।" [১]

কাজেই দেখা যাচ্ছে মিশরের শিল্পী প্রচুর ক্ষমতা সত্বেও নকল চেহারা খোদিত করতে যায়নি। শিল্পী ইচ্ছা করেই খেফ্রেণের মূর্ত্তিকে রূপান্তরিত করে' ভিতরকার গভীর স্বরূপকে উদ্‌ঘাটিত করতে চেয়েছে। মিশরের শিল্পীর উদ্দেশ্য ছিল রাজা খেফ্রেণের অন্তর্গূঢ় ভাবকে মূর্ত্তি দেওয়া। এইজন্য সে খেফ্রেণের আসল চেহারায় নানা রকম পরিবর্ত্তন ঘটিয়ে তা' করেছে। প্রত্যেক কলাতেই এই সকল পরিবর্ত্তন ও পরিবর্দ্ধন করতে হয় নচেৎ জড়ত্বের অচঞ্চল প্রাচীরের ভিতর দিয়ে প্রাণের হিল্লোল উদ্দীপন করা অসম্ভব হয়ে' পড়ে। এটা আর্টের একটা নিজস্ব অধিকার। এইরূপে অন্যান্য দেশেও বিশিষ্ট মূর্ত্তি রচিত হয়েছে। এযুগেও বিখ্যাত শিল্পী রোদাঁ [২] এই আদর্শেই মানবদেহকে বিপর্য্যস্ত এমন কি বিকৃত করে' ভিতরের চরিত্রকথাকে প্রস্ফুট করতে চেষ্টা করেছেন। রোদাঁর ব্যালজাক্ মূর্ত্তি এইরকমের ব্যাপার—তা'তে ব্যালজাকের বাইরের চেহারার সঙ্গে খুব কম সাদৃশ্য দেখা যায়। অদ্বিতীয় সাহিত্যিক ব্যালজাকের—যা'কে উনবিংশ শতাব্দীর স্রষ্টা বলা হয়ে' থাকে, বোদলেয়ারের মতে যা'র উপন্যাসগুলিতে স্বপ্নের ন্যায় রঙ ফলান হয়েছে—চরিত্র ও মর্ম্মকথাকে শিল্পী প্রস্ফুট করতে চেষ্টা করেছেন। রোদাঁর মেট্রোভিক্ মূর্ত্তিও এইরকমের। রোদাঁ এইভাবে প্রাচীন প্রথাই অনুসরণ করেছেন। ইদানীং এপষ্টিন নিগ্রো কলার নমনীয় লালিত্যে আদম মূর্ত্তি অনুপ্রাণিত হয়ে রচনা করেছেন। তাতেও হুবহুত্ব ব্যাহত হয়েছে।

চৈনিক শিল্পে লিউসা রচিত বিখ্যাত কুও-জু-ই মূর্ত্তি এ প্রসঙ্গে আলোচনা করা যেতে পারে। এই মূর্ত্তি চৈনিক আর্টের একটা বিশেষ সম্পদ্। শিল্পী, সেনাপতি কুও-জু-ইকে আঁক্‌তে কোন রকম যথাযথভাবে নকল করার দিকে যায়নি। হাতের বা পায়ের অবয়ব, অস্থিবিদ্যা বা অ্যানাটমি হিসাবে একেবারে অপ্রচুর। শিল্পী বহুদূর ভ্রমণে সেনাপতির অভ্যস্ততা দেখাবার জন্য দুখানি পা'কে স্ফীত করে' এঁকেছেন। কোন লেখক এ ছবিকে উল্লেখ করে' বলেন—"এই বিখ্যাত সেনাপতিটির শরীরের ঐশ্বর্য্য এবং আত্মার অপ্রতিহত শক্তিতে দর্শকের চিত্ত আকুল হয়ে' উঠে।

which had to reproduce all the individual contours of their flesh-and-blood originals, when the latter was ugly, its reproduction has to be ugly also, and ugly in the same way." —G. Perrot and C. Chipiez.

১ 'The Egyptians knew perfectly well that a Ka-statue was only a duplication, a copy, and a repetition of reality and they knew also that its proper place was underground and out of sight."

২ Rodin.

৩ "All Balzac's characters are gifted with the same ardour of life that animated himself. All his fictions are as deeply coloured as dreams. Each mind is a weapon loaded to the muzzle with will" —Baudelaire.

সে প্রকাণ্ড চেহারায় যেন অমানুষিক শক্তি নিহিত আছে মনে হয়। শিল্পী, সেনাপতির কঠিন ও কঠোর মানসিক শক্তি প্রস্ফুটিত করে' চিত্রটিকে আশ্চর্য্যভাবে সফল করেছে।[১] এ চিত্রে বস্তুবাদ বা স্বভাববাদের দিকে কোন ঝোঁক নেই। অথচ চৈনিক শিল্পীরা শুধু বস্তুবাদিতার দিক থেকেও জগতে অদ্বিতীয়। চৈনিক শিল্পের ভূচিত্র বস্তুবাদিতার জন্য বিখ্যাত এবং চৈনিক বিধিতেও কোন কোন বিষয়ে বস্তুবাদের যে প্রচুর স্থান আছে, তা' চৈনিক আর্টের ষড়ঙ্গ থেকে বোঝা যায়।

জাপানী আর্টেও শিল্পীরা শুধু নকল করাকে অনুমোদন করেনি। জাপানী শিল্পে বিখ্যাত বিরূঢ়ক ও বিরূপাক্ষ (Zochoten and Komoku) নামক দ্বারদেবতার-মূর্ত্তিদ্বয় ভাবব্যঞ্জনার দিক্ থেকে অতি আশ্চর্য্য রচনা। বিরূঢ়ক মূর্ত্তিতে অসীম সংকল্প, অপ্রমেয় বীরত্ব ও আত্মসংযম, মুখের ও শরীরের প্রত্যেক অংশ থেকে যেন প্রস্ফুট হচ্ছে। আনাসেকি এই মূর্ত্তির প্রচুর প্রশংসা করেছেন। বাস্তবিকই ভাবব্যঞ্জনার দিক্ থেকে এ মূর্ত্তিটি একটি অপূর্ব্ব ব্যাপার। ভারতীয় সাধনা ও সংস্কার যেমন মানুষকে দেবতা করে' তোলে, জাপানীদের হাতে দেবতাও মানুষ হয়ে' যায়, যেমন 'ব্রহ্মা' মূর্ত্তিতে হয়েছে।[২] অথচ প্রয়োজন হ'লে এই একান্ত প্রিয় মানবিকতার মুখোসকেও ভাবের খাতিরে জাপানী শিল্পী ত্যাগ করেছে। বিরূঢ়ক মূর্ত্তিটিতে বাইরের আকারের ইন্দ্রিয়ানুভূতিমূলক সঙ্গতি ও লালিত্য রক্ষা করবার কোন চেষ্টাই নেই। জাপানীরাও নিপুণ শিল্পী। দেহকে বিকৃত ও বিরূপিত করেছে বলেই এরকম ভাবের ব্যঞ্জনা সম্ভব হয়েছে এবং জাপানী চিত্ত এই দেহ-বিপর্য্যয়ে বিকলিত হয়নি বলে' এরকমের শিল্পবস্তু থেকে আনন্দ গ্রহণ করতে পারে; শিল্পীকে প্রতিপলকে ইন্দ্রিয় তৃপ্তির জন্য অপেক্ষা করতে হয়নি। সে সমস্ত তুচ্ছ করে' একাগ্রমনে শিল্পী ভাবপ্রকাশের চেষ্টা করেছে। বলা নিষ্প্রয়োজন, জাপানীরাও ইচ্ছা করলে স্বভাবকে অনুসরণ করে' যথাযথভাবে আঁকতে পারে, সে বিষয়ে তা'দের প্রসিদ্ধি আছে। বহু শিল্পী বাস্তব চিত্রেও খ্যাতি লাভ করেছে।

ভারতবর্ষেও একটা বিপুল আদর্শ প্রতিষ্ঠিত হয়েছিল, যা' সাহিত্য ও শিল্পকে বিপুলভাবে অনুপ্রাণিত করেছে। ভারতবর্ষে জীবনের উপায় ও উদ্দেশ্য সম্বন্ধে বহুকাল থেকে নানা চিন্তা ও চর্চ্চা হয়ে' এসেছে; তা'তে করে' সমস্ত সমাজে সংসারকে উপলব্ধি করবার একটা বিশেষ ভঙ্গী সব জায়গায় দাঁড়িয়ে গেছে দেখতে পাওয়া যায়। ভারতের উপনিষদ্ ও গীতা প্রভৃতি

১ "His bare feet are heavy and ill shapen as if swollen from hard travel......The strength of soul and dignity of body of the great general stir the emotions. There is an almost barbaric strength in the massive figure. The artist has caught the determined relentless spirit of the general and has shown himself a master of portraiture."

২ "A god is made man—a human being of perfect proportion—realistic in execution." —Anaseki, Buddist Art.

যে ভাবকে রূপ দিতে চেষ্টা করেছে, সে ভাব চারিদিকে ছড়িয়ে পড়েছিল। ভারতের গভীর ব্রহ্মজিজ্ঞাসার ফলে নানা যুগসন্ধিতে যে ভাবের সুবর্ণবৃষ্টি হয়েছে, তা'র অসংখ্য কণা অবজ্ঞাত ধূলিতে নিহিত হয়ে' আছে। কবিরা তা' কুড়িয়ে পেয়েছে, সঙ্গীতবিদ্ চিত্রকর ও ভাস্কর তা'তে সমৃদ্ধ হ'য়ে আছে। কিছুকাল পূর্ব্বে ভাস্কর্য্য-কলার একটা মূর্ত্তির বিশেষ আলোচনা হয়েছে; সেটা হচ্ছে ধ্যানী বুদ্ধমূর্ত্তির আদর্শ। এ আদর্শের অনেক সমালোচনা হয়েছে। ধ্যানী বুদ্ধমূর্ত্তিকে উপলক্ষ্য করে' অনেক ভেরী রব করা হয়েছে, কিন্তু তবু মনে হয় এই মূর্ত্তিটির ভিতর অফুরন্ত অনেক গুপ্ত আনন্দ জমাট হয়ে' আছে, যা' এত ব্যাখ্যা সত্ত্বেও ফুরিয়ে যায়নি, এবং ফুরিয়ে যেতেও পারে না। এটা এমন একটা অবস্থার রচনা, যা'তে মানবের ইতিহাসে নানা কারণে এর জন্য একটা অক্ষয় আসন রাখ্‌তে হ'বে।

পশ্চিমে খ্রীষ্টের মূর্ত্তিতেও একটা ভাবব্যঞ্জনার ও তত্ত্ব উদ্ঘাটনের চেষ্টা হয়েছে, কিন্তু তা' অসম্পূর্ণ ও অঙ্গহীন জীবনতত্ত্বের সঙ্গে জড়িত থাকাতে প্রতিপদে সে চেষ্টা ব্যর্থ হয়ে' এসেছে। যে হিসাবে বুদ্ধের একটা প্রামাণ্য ও গভীর সাধনালব্ধ মূর্ত্তি স্থিরীকৃত হয়ে' গেছে, সে হিসাবে খ্রীষ্টের কোন মূর্ত্তি বা চিত্র হ'তে পারেনি। যেখানে ব্যক্তি, সমাজ ও বিশ্বের একটা সুসংযত ও সুসম্পন্ন সামঞ্জস্য কল্পিত হয়ে' জীবনচেষ্টায় স্থান পেতে পারেনি, ইন্দ্রিয় ও অতীন্দ্রিয়ের মধ্যে—জীবজগৎ ও অধ্যাত্মজগতের ভিতর বোঝাপড়া হয়ে একটা অবশ্যম্ভাবী প্রেম-সম্পর্ক স্থাপিত হ'তে পারেনি, সেখানে কোন একটা গভীর অধ্যাত্ম আদর্শে কিছু রচিত হওয়া অসম্ভব। সে অবস্থায় যা' কিছু রচিত হ'বে, তা'তে আত্মবিরোধ ও অসংলগ্নতা সুস্পষ্ট হয়ে' উঠ্‌বে। খ্রীষ্টীয় সমাজ পরমার্থ জগৎকে (world of spirit) উচ্চে স্থান দেওয়ার মৎলব করে' ইন্দ্রিয়জগৎকে তুচ্ছ ও ঘৃণার ব্যাপার করে' তোলে। তা'তে জড়জগৎ ও অধ্যাত্মজগতের কল্পনার মধ্যে একটা প্রবল সংঘর্ষ জাগ্রত হয়ে' উঠে। প্রাথমিক শিল্পীরা সমাধিগহ্বর (Catacombs) ও মোশেইকের (Mosaic) ছবিতে মানুষের শরীরকে বিকৃত ও কুৎসিত করে' আঁকত; তা'রা ভেবেছিল শরীরকে রুগ্ন ও কদর্য্য করতে পার্‌লেই আত্মার প্রাধান্য ও সৌন্দর্য্য প্রতিষ্ঠিত হয়ে' যায়। এইরকম অস্বাভাবিক বিরোধে চিত্ত আশ্বস্ত হয় না, জীবন ও আর্টের সহজ গতি বক্র হয়ে' উঠে। শেষটা তা'ই হয়েছিল। রেনেসাঁসের শিল্পীরা এইরকম অবস্থার প্রতিবাদ উপলক্ষ্যে শরীরের বহিরঙ্গকে অতিরিক্ত সুগঠিত করতে গিয়ে অন্তর্জগৎ বলে' যে একটা ব্যাপার আছে তা' ভুলে' গিয়েছিল। এইজন্য খ্রীষ্টের মূর্ত্তিতে কোথাও একটা পরিপূর্ণ অধ্যাত্মব্যঞ্জনা সম্ভব হয়নি। প্রত্যেক অবস্থায় শিল্পীরা নিজেদের ইচ্ছানুসারে এবং নিজেদের অধিকার ও প্রবৃত্তি অনুসারে যা' তা' এঁকে এসেছে। আধুনিক যুগে ভোন্ ইউড্‌ ও মিউঙ্কাক্সি (Von Uhde & Munckacsy) প্রমুখ শিল্পীরা খ্রীষ্টকে মুটে ও শ্রমজীবীর বেশে আঁক্‌তে আরম্ভ করেছেন—তা'তে সীমার ইতিহাস প্রস্ফুট হয়েছে ঠিক কিন্তু খ্রীষ্টের আর একটা দিক্ আছে—অর্থাৎ অসীমের দিক—তা' থেকে মূর্ত্তিকে বঞ্চিত করতে হয়েছে। বার্ণজোন্সের রুগ্ন ও বিষণ্ন খ্রীষ্টে দুইদিক্

রক্ষার চেষ্টা হয়েছে, অথচ কোন দিক্ রক্ষা হয়নি। বার্ণজোন্স খ্রীষ্ট চিত্র আঁকা সম্বন্ধে নিজের চেষ্টার বিষয় যা' বলেছেন তা' ইউরোপের পক্ষ হ'তেও বলা চলে—"আমি খ্রীষ্টের চিত্র আঁকা সম্বন্ধে যত চেষ্টা করেছি সবই ব্যর্থ হয়েছে মনে করি, আমি খ্রীষ্টের যত ছবি এঁকেছি প্রত্যেকটাকে নিষ্ফল চেষ্টা ছাড়া আর কিছু বলা যায় না।" ১ এ যুগের নূতন নূতন ভাবের সঙ্গে খ্রীষ্টকল্পনাকে যুক্ত করার নানা চেষ্টা হয়েছে—তা'তে খ্রীষ্টকে মানবিকতার (humanistic) দিক্ থেকে মাত্র বিকশিত করার চেষ্টা হয়েছে কিন্তু অসীমের স্পর্শকে তা'র ভিতর সুস্পষ্ট করা কিছুতেই সম্ভব হয়নি। Othilic Roederstin খ্রীষ্টকে শিশুজগতের মধ্যে নূতনভাবে প্রতিষ্ঠা করেছেন। কোন লেখক এ প্রসঙ্গে বলেন এ চেষ্টা সার্থক হয়েছে—কারণ শিশুকে অল্পদিন হ'ল আবিষ্কার করা হয়েছে—"Child is a discovery of the most recent years." ২

সে যাক্ ইউরোপীয় শিল্পীদের মধ্যে অধ্যাত্মব্যঞ্জনার দিক্ থেকে গভীর ভাবে যে কয়েকজন শিল্পী যথাসম্ভব খ্রীষ্টের মূর্ত্তি রচনা করেছেন, তা'র মধ্যে জিয়রজিয়োন্‌কে (Giorgione) একটা উচ্চ স্থান দেওয়া হয়। এ শ্রেণীর চিত্রে জিয়রজিযোনের "ক্রুশবাহক খ্রীষ্ট" নামক চিত্রকে, অধ্যাত্মব্যঞ্জনার দিক্ থেকে শ্রেষ্ঠতম স্থান দেওয়া হয়। খ্রীষ্টের এ চিত্রে যন্ত্রণা বা কঠোরতার কোন চিহ্ন দেখ্‌তে পাওয়া যায় না। আনন্দের সঙ্গে তা'কে মৃত্যুপথে যেতে দেখ্‌তে পাওয়া যায়; শারীরিক যন্ত্রণাকে তুচ্ছ করার একটা ভাব এ মূর্ত্তিতে অনেকটা পাওয়া যায়। কোন লেখক বলেছেন—"এ চিত্রে খ্রীষ্টের মুখে যন্ত্রণার বা দৃঢ়তার কোন চিহ্ন নেই, আনন্দের সহিত খ্রীষ্ট যেন মৃত্যুপথে অগ্রসর হচ্ছেন মনে হয় এবং শারীরিক যন্ত্রণা তা'র মধ্যে যেন বিশ্বপ্রেমে লুপ্ত হয়ে' গেছে। ৩

অথচ জগতের অন্যান্য জাতির শিল্পের ইতিহাসে যে অধ্যাত্মভাব প্রতিফলনের চেষ্টা হয়েছে, এ ছবিখানি তা'র তুলনায় কত সামান্য, এমন কি নগণ্য। ছবিখানিতে খ্রীষ্টের একটা পরম ব্যঞ্জনা হয়ে' গেছে এ রকম বলবার স্পর্দ্ধা শিল্পী নিজেও করেননি। ইউরোপের অধ্যাত্ম ইতিহাসেও অক্টোপাসের মত নিষ্ঠুর বস্তুবাদ, ইন্দ্রিয়বাদের গ্রাস থেকে মানুষের আত্মাকে কিছুতেই নির্ম্মুক্ত হ'তে দেয়নি বলে'—ইন্দ্রিয়জগৎকে সেখানে অনেকটা অটুটভাবে রাখতে হয়েছে। তা'তে তা'কে বরাবরই বাড়িয়ে রাখ্‌তে হয়েছে বলে' ইউরোপে এরকমের অধ্যাত্মব্যঞ্জনার সমগ্র চেষ্টা ব্যর্থ হয়েছে।

১ "The more I recall the efforts I have made to express the Face of Christ, the more discontented I am with them. I do not think there is one which can be looked upon as any thing but a failure."—E. Burne-Jones.

২ J. Burns.

৩ "There is on Christ's face no thought of the suffering or the hardness...This seems to me the finest delineation by any artist of the suffering Christ, for physical suffering is swallowed up, as we may believe it was, in love for those for whom He bore the pains, and is become so light a thing in that spiritual travail that He is not conscious of it."

শিল্পী

বিহ্‌জাদ

মধ্যযুগকে প্রতিবাদ করতে গিয়ে, ইউরোপে জড়জগতের ইন্দ্রিয়ানুভূতিমূলক নিরুদ্দেশ লালিত্য শ্রদ্ধা পেয়ে এসেছে। হফম্যানের খ্রীষ্টমূর্ত্তি লালিত্যে অপরাজেয়। ধ্যানী খৃষ্টকে এই শিল্পী বহির্ম্মুখীন করেছেন—অন্তর্মুখীন নয়। র‍্যাফ্যালের খ্রীষ্টও বর্হিমুর্খীন আকাশের দিকে চেয়ে আছেন। অথচ ভারতের বুদ্ধ অন্তর্মুখীন রূপেই কল্পিত। পরমাত্মা বাইরে নয়—ভিতরে, এটাই হল প্রতিপাদ্য ব্যাপার। ইউরোপে রেনেসাঁসের কাল থেকে বহিরঙ্গপ্রীতি আর্টের ভিত্তি হয়ে' পড়ে। ইউরোপ দুনিয়ার প্রতিমাকে আভরণ ও অলঙ্করণে সমৃদ্ধ করতে চেষ্টা করেছে—এই প্রশংসাটুকু ইউরোপকে করতে হয় কারণ বস্তুজগৎ বর্জ্জন বা বৈরাগ্যেও কোন ফল নেই।

ভারতবর্ষে তা' হয়নি। এদেশের শিল্পী কিছু রচনা করতে গিয়ে বাইরের আবরণকে পরমার্থ করে' তোলেনি, চিত্তের নিভৃত অন্তঃপুরে ধারণা করে' তা'কে বিশিষ্ট ও সার্থক রূপ দিয়েছে। কাজেই ভারতবর্ষে চিত্রকরের পক্ষে মূর্ত্তির বাইরের চেহারার অনেক অংশ বর্জ্জন ও পরিবর্ত্তন করা সহজ হয়েছে। ভারতবর্ষের লোকচিত্তও শিল্পীকে সে অধিকার দিয়েছে। থেফ্রেণের মূর্ত্তিতে যে সমস্ত প্রাণকথা ব্যক্ত করা উদ্দেশ্য ছিল, তা' লৌকিক ব্যাপার মাত্র। ধ্যানী বুদ্ধমূর্ত্তি শুধু ঐহিক কোন ভাবকে প্রকাশ করতে যায়নি। মানবজীবনের গভীরতম প্রশ্নকে—জীবনের একটা পরিপূর্ণ অসীমতার দিক্‌কে—এ মূর্ত্তিতে একটা সুস্পষ্ট রূপ দেওয়া হয়েছে। এ অসীমতার বার্ত্তা গ্রীক্ কলায় নেই। এত বড় আশ্চর্য্য ও সাহসিক চেষ্টা শিল্পের ইতিহাসে আর কোন জায়গায় হয়নি। মানুষের মনের দু' পাঁচটা খেয়াল নয় কিম্বা চরিত্রের দু' চারটা গুণ মাত্র নয়—একেবারে শরীর ও মনের অতীত সম্পর্ককে—আত্মার নিভৃত দিব্যরূপকে (Spirit) স্থূল শরীরের ভিতর দিয়ে' উদ্দীপ্ত করার উদ্দাম ও সফল প্রগল্‌ভতা ভারতীয় শিল্পের ভিতর আছে। বৌদ্ধরা অনাত্মবাদী ছিল। কাজেই ধ্যানী বুদ্ধমূর্ত্তিতে দেখ্‌তে হবে অজ্ঞাত অস্পৃশ্য ও অসীম মনোজগতের ধ্যান-ক্রিয়া। বস্তুতঃ এই মূর্ত্তিতে ধ্যান বা চিন্তারই একটা রূপ দেওয়া হয়েছে। গ্রীক ও ইউরোপীয় কলা এ ক্ষেত্রে কিছুমাত্র অগ্রসর হতে পারে নি। মনোজগতের বিচিত্র গভীর ও অসীম বৈচিত্র্যকে তারা কোন রূপই দিতে পারে নি। একথা গিজো, Winckelmann প্রভৃতি কর্ত্তৃক স্বীকৃত হয়েছে। মহাযান বৌদ্ধধর্ম্ম আত্মবাদী ছিল—অধ্যাত্মলোকের বহু স্বপ্ন, আদি বুদ্ধ ও পঞ্চ বুদ্ধ ও বোধিসত্ত্বে বিম্বিত হয়েছে। বুদ্ধের অলৌকিক মূর্ত্তিতে প্রত্যক্ষভাবে সমগ্র জাতির প্রাণের প্রতিবিম্ব দেখতে পাওয়া যায়। এই মূর্ত্তি বাস্তবিকই স্বর্গ ও মর্ত্ত্যের মাঝখানে প্রতিষ্ঠিত; মানবের হৃদয়মন্দিরে পার্থিব ও অপার্থিবের—অভিন্ন ও যুগ্মরূপ এই মূর্ত্তিতে বিকশিত করা হয়েছে। এটা সামান্য ব্যাপার নয়। ধ্যান বলতেই এমন একটা জিনিষ বোঝায় যা' শরীরের আবরণকে তুচ্ছ ও ভেদ করে' গেছে। শরীরকে অতিক্রম করে' যে অবস্থায় পৌঁছন যায়, সে অবস্থা শরীর ও ইন্দ্রিয়ের উপকরণের ভিতর দিয়ে প্রকাশ করতে হ'লে বাইরের চেহারা বা মৃতদেহের নকল করলে চলে না। ভারতবর্ষে বাইরে থেকে আত্ম-সংহরণের জন্য পাতঞ্জল-দর্শনকার প্রমুখ ভাবুকেরা

জপ, নিয়ম, আসন, প্রাণায়াম প্রভৃতি যে সমস্ত ব্যবস্থা কল্পনা করেছেন তা'তে মনে হয় শুদ্ধ ভারতবর্ষের লোকের পক্ষেই চিত্তবৃত্তি নিরোধ করে' অন্তর্মুখী হয়ে' এরকম একটা অলৌকিক মূর্ত্তির রূপকল্পনা সম্ভব। যদি কেউ অধ্যাত্ম রূপলাবণ্য বর্ণনা করতে পারে তবে সে ভারতবর্ষের ভাবুক ও শিল্পী। মানবাত্মার মর্ম্মকে প্রস্তরে খোদিত করে' শরীরের ভিতর দিয়ে প্রস্ফুট করার চেষ্টা কোথাও হয়নি। পারসিক শিল্পের আত্মাকে চিত্রের সাহায্যে প্রস্ফুট করতে গিয়ে শিল্পীদের শরীর-সম্পর্ক ও বস্তু-সম্পর্ক ত্যাগ করতে হয়েছে। কোন কোন জায়গায় শিল্পী, এই চেষ্টায় ব্যর্থ হয়ে' সমস্ত রূপ ও আকারের প্রতিভূ স্বরূপ কাষ্ঠ বা উপলখণ্ডকে রঞ্জিত করে' আত্মার অতুলনীয়ত্ব ও অপ্রকাশ্যতা প্রমাণ করেছেন। কিন্তু ভারতবর্ষের কোন শিল্পী শুধু দুরূহ বলে' একাজে ভীত হয়নি। বুদ্ধের নানা অবস্থার মূর্ত্তি রচিত হয়েছে, কিন্তু ঐহিক ধ্যানী বুদ্ধমূর্ত্তির কল্পনা ও রচনায় যে সফল প্রয়াস দেখা যায় তা'র তুলনা নেই। পারস্য শিল্পের ন্যায় এ মূর্ত্তিতে শরীর বর্জ্জিত হয়নি এবং মিশরশিল্পের মত ভাবের খাতিরে ইন্দ্রিয়বন্ধনকে একেবারে দূর করে' দেওয়া হয়নি। ইন্দ্রিয় ও অতীন্দ্রিয়ের আকর্ষণ ও মূর্ত্তিতে একটা সমানভূমি পেয়েছে—এটা হচ্ছে সব চেয়ে আশ্চর্য্য ব্যাপার। এ মূর্ত্তিটিতে সীমা ও অসীমের যোগ সাধিত হয়েছে—জড়জগৎ ও অধ্যাত্মজগতের মিলনমন্ত্র ধ্বনিত হয়েছে। মানব জীবনে লৌকিক ও অলৌকিকের ঘন সম্পর্কের এ যেন ওঙ্কারমূর্ত্তি। আশা করা যায় যতকাল জন্মমৃত্যু, দেহ ও আত্মা, ইহলোক ও পরলোক প্রভৃতির সমস্যা জগতে থাকবে, ততকাল এই মূর্ত্তির পরম রহস্য ও সৌন্দর্য্য এবং শিল্পীর অঘটন-ঘটন-পটীয়সী প্রতিভা মানবজাতিকে আনন্দ দান করবে। এ মূর্ত্তি ইন্দ্রিয়জগৎকে তুচ্ছ করেনি। অতীন্দ্রিয়ের ব্যঞ্জনায়, ভারতের জীবনে যেমন ব্যবহারিক বলে' ইন্দ্রিয়জগৎকে তুচ্ছ করা হয় না, তেমনি ভাস্কর্য্যেও মায়িক জগতের সঙ্গে একটা পরম সামঞ্জস্য সাধিত হয়েছে। বুদ্ধের দেহরূপের অপরূপ লাবণ্য এ মূর্ত্তিতে সুরক্ষিত হয়েছে—তা'কে ভাবের খাতিরে বুদ্ধিগ্রাহ্য বিচারবস্তুতে (Intellectual matter) পর্য্যবসিত করা হয়নি। শুধু অধ্যাত্মতত্ত্বব্যঞ্জনায় এ মূর্ত্তিকে আরও শীর্ণ ও বায়বীয় করা যেত—কিন্তু তা'তে তা' একদেশদর্শী হয়ে' পড়ত; তা'তে তা' ইন্দ্রিয় সম্পর্ককে ছাড়িয়ে যেত—যেমন ভারতের তুলনায় মিশর ও জাপানের নিম্নস্তর শিল্পে তা' গেছে। মিঃ পেটার সঙ্গীতকে ললিতকলাসমূহের Ander-Streben এর লক্ষ্য বলেছেন। সে আদর্শে, ভাস্কর্য্যে এ মূর্ত্তির তুলনা জগতে নেই। কারণ এ মূর্ত্তিকে শিল্পী শুধু বুদ্ধিগ্রাহ্য ব্যাপারে পরিণত করেনি। ভারতবর্ষের শিল্প, নানা প্রস্তর ও তাম্রমূর্ত্তিতে অজস্রভাবে নানা আত্মকথা উন্মুক্ত করেছে কিন্তু ভারতবর্ষের সাধনা ও প্রাণ-স্পন্দনের দিক থেকে এ মূর্ত্তির তুলনা নেই। এ মূর্ত্তির আদর্শ সমগ্র জগতের কলাভবনে ভারতবর্ষের একট বিশিষ্ট দান। একে শুধু বুদ্ধেরই মূর্ত্তি মনে করে' দেখ্‌লে চল্‌বে না। ইউরোপীয়েরা বোধ হয় সে চোখেই দেখে। ভারতবর্ষের বহুকালের অধ্যাত্মসাধনা এই মূর্ত্তি কল্পনার পশ্চাতে রয়েছে। কাব্য ও সাহিত্য, উপনিষদ্ ও দর্শন বহু ও একের মধ্যে যে ঐক্য স্থাপন

করে' ভারতবর্ষকে ধন্য করেছে, ভাস্কর্য্যও এই শ্রেণীর বিস্ময় জনক বহু মূর্ত্তির মধ্যে তকে চক্ষুগম্য করেছে। এই শ্রেণীর মূর্ত্তি কল্পনার পশ্চাতে ভারতবর্ষের প্রাচীন সভ্যতার সহস্রপ্রাণতন্ত্ত কম্পিত হচ্ছে।

শিল্পশাস্ত্রকারেরা বলেছেন যে কোনও প্রতিমা গড়তে হ'লে শিল্পীকে ভাবতে হ'বে। ভাবের উপর এই জোর দেওয়ার মানে অনেকের কাছে স্পষ্ট হয়নি। একথা বলা চলে না যে ইউরোপের কলায় ভাবের দিকে টান নেই কারণ ভাব ছাড়া কোন আর্টই হয় না। যা'কে বাইরের আকার বলা হচ্ছে সেও অনেকটা ভাবের ব্যাপাব। অন্যদিকে একথাও বলা চলে না যে বাইরের আকার বা অবয়বের দিকে ভারতীয় আর্ট খেয়াল করেনি। কারণ কোন শিল্পেই অবযব সম্বন্ধে এত পুঙ্খানুপুঙ্খ-রূপে এত খুঁটিনাটি কেউ স্থির করেনি। এদেশের শিল্পশাস্ত্রের বিধান নেহাৎ সামান্য নয়। দেহের পরিমাণ সম্বন্ধে নানা খুঁটিনাটি শিল্পশাস্ত্রকারেরা উল্লেখ করে' গেছেন। শুক্রনীতিসার ও বৃহৎ সংহিতার প্রতিমা লক্ষণে দেখা যায় যে এদেশের প্রত্যেক শিল্পই শুধু বসে' বসে' ভাবেনি—ইহ-লোকের অনেক বিধি ও বিধানকে গণিত শাস্ত্রের মত অধ্যয়ন করেছে। ডাঃ কুমাব-স্বামী তাঁর সিংহলীয় আর্ট নামক গ্রন্থে এসব নিয়ম বিধি আলোচনা করেছেন। এ প্রসঙ্গে অনালোচিত আর একখানা বইর বিধানাদি উল্লেখ করা যেতে পারে—তা' হচ্ছে মৎস্যপুরাণের প্রতিমালক্ষণ। মানুষের চেহারা সম্বন্ধে ললিতবিস্তরাদি গ্রন্থে এরকমের খুঁটিনাটি মূলক মহাপুরুষের বত্রিশটি লক্ষণ সম্বন্ধে উল্লেখ আছে এবং ক্ষুদ্র বা অনুব্যঞ্জনার প্রায় অশীতি সংখ্যক লক্ষণ দেখে' বিস্মিত হ'তে হয়। তা'ছাড়া প্রত্যেক অংশের পরিমাপের ব্যবস্থাও এই সব গ্রন্থে যথেষ্ট দেওয়া হযেছে। তা'তে দেখা যায়, ভিতরেব দিক্ থেকে ভারতেব শিল্পী দেখেছে বলে' বাইরের দিক যে উপেক্ষা করেছে তা' নয। মোট কথা হচ্ছে ইউরোপের কলায় আকারকে মুখ্য করে' ভাবকে আরোপ করা হয়। এদেশের ভাবকে পরমার্থ করে' আকারকে আরোপ করা হয। ভারতবর্ষ কখনও প্রথম দিকের খ্রীষ্টিয় ধর্ম্মের মত মানবদেহকে ঘৃণা করেনি। উচ্চতর অধ্যাত্মজীবনের প্রতিষ্ঠার খাতিরে শরীর বা সংসারকে দুঃখেব কারণ বলা হয়েছে; কিন্তু সেটার মূলে যে অবিদ্যা আছে তা' প্রত্যেক শাস্ত্রকারই স্পষ্টভাবে বলে' গেছেন। ভারতবর্ষে কেবল অধ্যাত্ম জগৎ সম্বন্ধেই আলোচনা হযেছে, দুনিয়ার অধ্যাত্মদিকটাই ভারতবর্ষ দেখ্‌তে পেয়েছে —যা'কে বস্তুজগৎ বলা হয় সে সম্বন্ধে ভারতের ধারণা অস্পষ্ট, অসম্বন্ধ ও অসম্পূর্ণ, এরকমের একটা বিশ্বাস অনেক জায়গায় প্রচলিত আছে। ভারতের ধ্যানী বুদ্ধমূর্ত্তি আলোচনা করতে গিয়ে মিঃ হ্যাভেল এবং ডাঃ কুমারস্বামী প্রভৃতি প্রতিপদে শুধু অধ্যাত্মদিকের দোহাই দিয়েছেন। ভারতীয় মূর্ত্তি সমুচ্চয়ের অধ্যাত্মদিকটা যে একটা বড় কথা, সে বিষয়ে সন্দেহ নেই! এই মূর্ত্তির মনোজগতের বিরাটত্বের তুলনা নেই। জড়াতীত দিক ছাড়াও এ মূর্ত্তির ভিতর, জড় বা জড়জগতেরও এমন ব্যঞ্জনা আছে যা' এ শ্রেণীর শিল্পে, জগতের আর কোথাও সুরক্ষিত হ'তে পারেনি। ভারতবর্ষের কলা যা'রা আলোচনা করে আশা করি তা'রা যেন হৃদয়বান্ ইউরোপীয় আলোচকদের অনুকূল সমস্ত

প্রশংসা মুখস্ত না করে' বসে ; কারণ সে সব বিচার হিসাবেও খাঁটি নয়—প্রশংসা হিসাবেও প্রচ্ছন্ন ও অনীপ্সিত তিরস্কার তা'র ভিতর আছে। ভারতবর্ষের জীবনতত্ত্ব যা'দের অজ্ঞাত, তা'দের পক্ষে ভারতীয় রম্য কলা বোঝাও সব সময় সহজ হয় না। এ রকমের প্রস্ফুট বা প্রচ্ছন্ন তিরস্কার ভারত-বর্ষের জীবন ও শিল্পে সম্বন্ধে অনেক জায়গায় হয়েছে। অনেকে বলেছেন ভারতবর্ষ দুনিয়াকে অবহেলা করেছে ; তত্ত্বের দিক্ হ'তে, কখনও বা বিশুদ্ধ নির্গুণ ব্রহ্মবাদ এবং কখনও বা বৈরাগ্যবাদেই ভারতবর্ষ আকৃষ্ট হয়েছে—সংসারের রূপরসগন্ধের সঙ্গে ভারতবর্ষের সহজ প্রেমের সম্পর্ক হয়নি। ভারতবর্ষ কেবল অরূপ, রসজয়ী ও গন্ধাতীতের ক্রোড়েই লালিত হয়েছে—বসুধার নীলাকাশ, হরিৎশস্য, রক্তিম গিরি-শৃঙ্গ, সুস্নিগ্ধ আলোক ও বায়ুর আবেষ্টনে কখনও আসেনি। অথচ যা'রা ভারতীয় শিল্পে শুধু দিব্যাদর্শই দেখেছে, তা'দেরও প্রতিবাদে ভারতবর্ষের চিত্রকলার নানা জায়গায় স্বভাবচিত্রাদি দেখে' বিস্মিত হ'তে হয়েছে। বলা প্রয়োজন, এ দেশে প্রাতিভাসিক বা ব্যবহারিক জগৎ চিরকালই শ্রদ্ধা পেয়ে এসেছে। যাগ, যজ্ঞ, ক্রিয়াকাণ্ড প্রাচীনকাল থেকে সমর্থিত হয়ে' এদেশে নানা বিজ্ঞানমূলক শাস্ত্রের (Positive Sciences)[১] উৎপত্তি হয়েছে—যা'দের কোনটাকেই নিরালম্ব ভাবের কাণ্ড বলা যায় না। উচ্চতম আধ্যাত্মিক অনুপ্রেরণার সঙ্গে বস্তুজগতের সামঞ্জস্য স্থাপনই হচ্ছে জগতে ভারতের শ্রেষ্ঠতম দান। শুধু রূপরসগন্ধ নয় এবং শুধু রূপাতীত রসাতীত ও গন্ধাতীত ব্যাপার নয়—এই উভয়দিককে অখণ্ডভাবে গ্রহণ করবার সাধনা ও শিক্ষা ভারতবর্ষে অনেকটা সম্ভব হয়েছে বলে' মনে হয়—অন্ততঃ আর কোথাও ত'ার মিলন হ'তে পারেনি। অরূপের অপরূপ রূপপ্রসঙ্গে বলা হয়েছে, ভারতীয় তত্ত্বে ও জীবনে ব্রহ্মকে নেতি-নেতি ভাবে যেমন পাওয়ার চেষ্টা হয়েছে তেমনি ইতিভাবেও পাওয়ার কম সাধনা হয়নি। ভারতের ধর্ম্ম নেতিভাবাত্মক নয়। উপনিষদ্‌কারেরা এই ভাব ও সমাজতত্ত্বকে এক একবার "অস্থূলমনণ্বহ্রস্বমদীর্ঘম্" (বৃহদারণ্যক উপনিষদ্) বা "অশব্দমস্পর্শমরূপমব্যয়ম্" (কঠোপনিষদ্) বলেছেন কিম্বা কখনও বা বলেছেন—"স এবাধস্তাৎ, স উপরিষ্টাৎ, স পশ্চাৎ স পুরস্তাৎ দক্ষিণতঃ স উত্তরতঃ। এ এবেদং সর্ব্বম্"—ছান্দোগ্যো-পনিষদ্। এসব শুধু কেতাবে বন্ধ শুষ্ক তত্ত্বকথামাত্র নয়। প্রতিদিনের পরিচ্ছিন্ন জীবনে ভারতবর্ষে জলস্থল, বৃক্ষ, বল্লরী প্রভৃতি সর্ব্বত্র ব্রহ্মসত্ত্বা আরোপিত হয়ে' সব কিছুই পরম শ্রদ্ধা পেয়ে এসেছে ; এমন কি শব্দবর্ণগন্ধহীন উপলখণ্ডও এই তত্ত্বের নানা বিকারের ভিতর দিয়ে পূজিত হয়ে' এসেছে। উপনিষদ্ ছেড়ে' দিলেও বৈষ্ণবতত্ত্বের ভক্তিপন্থা সংসারকে রসসম্পর্কে অপূর্ব্ব শ্রী দিয়ে ভারতের চিত্তে প্রতিষ্ঠিত করেছে ; তা'তে করে' অরূপের খাতিরে রূপলীলার যে রম্যসম্পর্ক এদেশে দাঁড়িয়েছে তা'তে এ দেশের ধূলিকণাও আবির-কুঙ্কুমের মত শোণিতরক্ত হয়ে' উঠেছে।

১ ভারতের শ্রেষ্ঠতম দার্শনিক ডাক্তার ব্রজেন্দ্রনাথ শীলের—Positive Sciences of the Hindus—নামক গ্রন্থখানি দ্রষ্টব্য।

এইজন্য দেখা যায় এদেশের চিত্রশিল্প বা ভাস্কর্য্য মিশরীয় শিল্প বা গ্রীকশিল্পের মত একদেশদর্শী নয়। ভারতের শিল্পে ভিতরের ও বাইরের একটা আশ্চর্য্য পরিমাণ রক্ষিত হয়ে' এসেছে। ভিন্সেণ্ট স্মিথের মত যে সমস্ত পশ্চিমের লেখক ভারতবর্ষের শিল্পে সবই খারাপ বা অনুকরণ দেখতে পেয়েছেন তা'দের ঘটাকাশ ভাঙ্‌বার চেষ্টা করা নিষ্প্রয়োজন কারণ সে আকাশের বাইরে তা'দের চোখের দৃষ্টি কিছুতেই যাবে না। কিন্তু যাঁ'রা শ্রদ্ধার সঙ্গে ভারতীয় শিল্প আলোচনা করেছেন তাঁ'দের ব্যর্থ দুশ্চেষ্টা দেখলেও যে শ্রদ্ধার উদয় হয় তা' নয়। প্রতিপদেই তাঁ'রা ভারতীয় কলার স্বভাবসম্পর্ক (realism) দেখে' এবং কিছুতেই তার সঙ্গে ভারতীয় আদর্শের সামঞ্জস্য স্থাপন করতে সক্ষম না হয়ে' অনেক অসম্বন্ধ ও বাজে মন্তব্য করেছেন। ডাঃ কুমারস্বামী অজান্তার চিত্রে বাস্তবতার নমুনা দেখে' পাশ কাটিয়ে একটা বাজে মন্তব্য করে' বসেছেন—যা'র কোন মানেই নাই। তিনি বলেন—"Such realism as we find for example in the Ajanta paintings is due to the keenness of the artist's memory of familiar things, and not to his desire to faithfully record appearance." ভারতবর্ষের পক্ষে যেন ইন্দ্রিয়বন্ধনের সম্পর্ক স্বীকার একটা মস্ত অপরাধ—যে বন্ধনকে লক্ষ্য করে' রবীন্দ্রনাথ এক জায়গায় বলেছেন—

"এই বসুধার
মৃত্তিকার পাত্রখানি ভরি' বারম্বার
তোমায় অমৃত ঢালি দিবে অবিরত
নানা বর্ণগন্ধময় !"

ভারতের জীবনে ও আর্টে এই বন্ধনের সম্পর্ক স্বীকার করলে ডাক্তার কুমারস্বামী এবং অনেকের নানা থিওরী বা মতামত ভূমিসাৎ হয় বটে, কিন্তু ভারতের কলা হয় না—তা' মহত্তর ও উচ্চতর হয় —তা'তে মানবিকতায় ওতপ্রোত সত্য-সম্পর্ককে স্বীকার করা হয় মাত্র। ভারতবর্ষকে কতকগুলি অসংলগ্ন আকাশকুসুম-রচক জীবন্মুক্ত দিব্য লোকের জায়গা মনে করার দিন বোধ হয় চলে' গেছে। ভারতবর্ষে রাজারা প্রজারঞ্জন, প্রজারা নানাভাবে জীবনের নানা বিচিত্রতার ভিতর দিয়ে অগ্রসর হয়েছে। নানা অবস্থায় এখানে চতুরাশ্রম ও তপোবনের আদর্শে ইহলোক ও পরলোক, ভোগ ও ত্যাগ প্রভৃতি বিপরীত ব্যাপারের ভিতর একটা সামঞ্জস্য স্থাপনের সফল চেষ্টা হয়ে' এসেছে—এ অস্বীকার করার যো নাই।

বরভূধরের শিল্প আলোচনা প্রসঙ্গে ডাক্তার লিম্যান্স বলেছেন—যদিও মাংসপেশী আঁকতে শিল্পীরা তেমন সক্ষম হয়নি তবুও অন্যান্য অলঙ্কার, পুষ্পসম্ভার ও মণিমুক্তাদি অতি নিপুণভাবে অঙ্কিত হয়েছে। তিনি বলেন চোখ, নাক, মুখ এবং কখনও বা দাঁত এবং পায়ের নখ অতি আশ্চর্য্য ও

যথাযথ ভাবে আঁকা হয়েছে।[১] কাজেই দেখা যাচ্ছে যে কারণে খেফ্‌রেণের মূর্ত্তিকে যথাযথভাবে মিশরীয় শিল্পী আঁকেনি সেই ভাবব্যঞ্জনার খাতিরেই ভারতশিল্পী মাংসপেশীকে যথাযথ রাখেনি। যেখানে প্রয়োজন হয়েছে সেখানে শরীরকে অপেক্ষাকৃত নিখুঁত রাখা হয়েছে। অমরাবতীর শিল্পে দেখা যায় বিদ্যাধরসমূহের সঙ্গে পার্থক্য রাখার খাতিরে নাগরাজ এবং নাগমহিষীকে অনেকটা যথাযথভাবে রচনা করা হয়েছে, যদিও অমরাবতীর শিল্পে ভাস্কর্য্য অনেকটা ভাবাত্মক অবস্থায় এসে' পড়েছিল। ভারহুত ও সাঁচির ভাস্কর্য্যে শরীরকে স্বভাবপন্থায় রচনা করার অনেক দৃষ্টান্ত আছে। সুদর্শনা যক্ষিণীমূর্ত্তিতে এই স্বভাববাদ পরিস্ফুট হয়েছে। হ্যাভেল সাহেব এই মূর্ত্তিকে দেখে' বিস্মিত হয়েছেন এবং বলেছেন—"একে সবল ভাবে স্বভাবের নমুনা বলা যেতে পারে। এখানে আদর্শের খাতির সামান্যই আছে—শরীরমধ্যকে অতিরিক্ত শীর্ণ করা হয়নি, মাংসপেশীকে অদৃশ্য করা হয়নি—যা'পরবর্ত্তী ভারতশিল্পের প্রায় সব জায়গায় দেখতে পাওয়া যায়। এইসব মূর্ত্তিতে কাঁধের উপর মোটা চেইন আছে, পায়ে ধাতব অঙ্গুরীয়ক আছে অথচ গ্রিউন্‌ওয়েডেল্‌ এক সময় বলেছেন এইসব কারণেই ভারতের শিল্পীরা স্বভাবানুযায়ী রচনা করতে পারেনি। দেখ্‌তে পাওয়া যায় এইসব মূর্ত্তিতে শরীরের নানা অংশকে চমৎকারভাবে স্বভাবানুযায়ী করা হয়েছে। এতটা প্রাচীন কালেও শরীরাবয়বকে এরূপ নিখুঁত ও স্বাভাবিক ভাবে রচনা করার চেষ্টা দেখে' বিস্মিত হ'তে হয়।"[২]

সাঁচির ভাস্কর্য্য সম্বন্ধে ফার্গুসন্‌ বলেন[৩]—"এসবের ভিতর সমস্ত নরনারীকেই ঠিক মানুষের মত

১ "Dr. Leemans, in his great work on Borobudur, notices as curious that "the very imperfect manner of drawing the muscles" is accompanied with *the most complete finish of other-details of the statues*, such as the ornaments, flowers, and jewels He adds that the hair, the eyes, nose, mouth, sometimes the teeth and nails of the fingers and toes are executed nearly always with admirable care and fidelity."

২ "The treatment is frankly naturalistic. There is no attempt to idealise, no indication of the abnormally narrow waist, or of the complete suppression of the muscular details which are characteristic of all later Indian sculpture. Here we have, "the shoulders loaded with broad chains, the arms and legs covered with metal rings, and the body encircled with richly lined girdles," which, according to Professor Grunwedel, prevented Indian Sculptors from producing an anatomically correct form. *Yet the principal anatomical facts are remarkably well given* especially the modelling of the torso and the difficult movement of the hips. In fact, it *is very astonishing* that in this, one of the earliest monuments of Indian art we find such a high degree of technical achievements and *such a careful study of Anatomy.*"

৩ "All the men and women represented are human beings acting as men and women have acted in all times, and the success or failure of the representations may consequently be judged by the same rules as are applicable to the sculptures of any other place or country. Notwithstanding this, the mode of treatment is so original and local that it is difficult to assign it to any exact position in comparison with the arts of the Western world."—Fergusson.

করা হয়েছে ; নানা দেশে ও কালে মানুষ যেভাবে চলা ফেরা করেছে এখানেও তা'রই ছায়া আছে। কাজেই অন্য দেশের তক্ষণশিল্পকে যেভাবে ও আদর্শে বিচার করতে হয় এসবও সে আদর্শে বিচার করা যেতে পারে। এসব সত্ত্বেও এই শিল্পে এইরূপ আশ্চর্য্য মৌলিকতা আছে যে ইউরোপের আর্টের সঙ্গে তুলনা করে' স্থান নির্দ্দেশ করা কঠিন হয়ে' পড়ে।"

সাঁচির পূর্ব্বদ্বারে যে স্ত্রীমূর্ত্তিটি আছে বস্তুবাদের দিক থেকে তা' নিন্দা করা কঠিন। মিঃ হ্যাভেল বলেন—"এই মূর্ত্তির পদ্ধতিতে গ্রীক্ আদর্শের কোনও ছায়াও পাওয়া যায় না। এটা ভারতীয় ভাস্করদের একটা বলিষ্ঠ বস্তুবাদের দৃষ্টান্ত। গান্ধার শিল্পে কারুকার্য্যের দিক বা ভাবের দিক থেকে এ মূর্ত্তিটিকে পরাজয় কর্‌বার তেমন কিছু পাওয়া যাবে না।[১] এ প্রশংসা সামান্য নয়। আর একটি বিস্ময়জনক দৃষ্টান্ত হচ্ছে নেপাল থেকে প্রাপ্ত কুবের মূর্ত্তি ; এই মূর্ত্তির ভাবভঙ্গী অনেকটা ইউরোপীয়। কোন রকম গভীর ভাবব্যঞ্জনা, দেবত্ব বা দিব্যত্বের সংস্পর্শ এ মূর্ত্তিটিতে শিল্পী ইচ্ছা করেই রাখেনি। বস্তুবাদের দিক থেকেও যে ভারতীয় আর্টিষ্টরা ইচ্ছা কর্‌লে খুব ভাল রকমই রচনা করতে পারে এমূর্ত্তিটই তা'র একটা উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত। এই মূর্ত্তিটিকে লক্ষ্য করে' মিঃ হ্যাভেল বলেছেন যে প্রাচ্য জাতিরা ইচ্ছা কর্‌লেই এনাটমি বা শরীরশাস্ত্র বজায় রেখে' যে চমৎকার রচনা করতে পারে এই মূর্ত্তিটিতে তা' প্রমাণিত হয়।[২] দাক্ষিণাত্যশিল্পে মামল্লপুরের প্রস্তরে রচিত হস্তী ও গোমূর্ত্তিতে আশ্চর্য্য স্বভাবতন্ত্রতার নমুনা দেখ্‌তে পাওয়া যায়। নেপালের রাজমূর্ত্তিগুলি অতুলনীয়ভাবে বাস্তববাদ প্রস্ফুট করেছে। দক্ষিণ ভারতে সহস্রস্তম্ভ মন্দিরের মূর্ত্তিও স্বভাববাদের বিস্ময়জনক নমুনা। অনুরাধাপুরেও প্রাকৃত স্বভাববাদমূলক ভাস্কর্য্য পাওয়া গেছে। সাঁচির ও হালেবিদের পশুমূর্ত্তি স্বভাববাদের চরম নিদর্শন। নেপালের ভৎপোল দেবমন্দিরের পালোয়ানের মূর্ত্তি এবং মহীশূরের মহিষাসুরের মূর্ত্তিও স্বাভাবিক ছন্দে কল্পিত। ভারতীয় ভাস্কর্য্যের বহু মাতৃমূর্ত্তি স্বাভাবিক সুষমা যুক্ত।

স্বেচ্ছায় স্বভাবের ছন্দানুবর্ত্তিতার একটা বিস্ময়জনক দৃষ্টান্ত অজান্তায় দেখতে পাওয়া যায়। অজান্তা গুহার চিত্রাঙ্কন পরীক্ষা উপলক্ষ্যে রেখাপ্রয়োগ আলোচনায় একটা অভিনব ব্যাপার চোখে পড়ে। দূর হ'তে যে সমস্ত রেখা যে রকম দেখাবে, তা' হিসাব করে' ঠিক সেই ভাবের প্রতিফলন

১ "The Style of it shows no trace of the Hellenic tradition. It is a piece of *simple forceful realism by Indian sculptors* before any attempt was made by them to idealise the human form. Nevertheless, it would be difficult to find among the Gandharn Sculptures anything to surpass it either in technique or in artistic feeling."—Havell.

২ 'It is thoroughly modern and European in all its sentiment. There are no dreams, no religious ecstacy, no high spiritual ideas. European artist······commonly asserts that the Oriental can neither draw nor model the human figure correctly. *The criticism is as superficial as it is unjust. The Eastern artist like the Western draws what he wants to draw and models what he wants to model.*"—Havell.

বজায় রেখে' ছাদের রেখাঙ্কনকে বঙ্কিম করা বস্তুবাদের একটা অপূর্ব্ব বৈশিষ্ট্য বলতে হয়। মিঃ গ্রিফিত্‌ এ প্রসঙ্গে বলেন—"কোন ছাত্র মঞ্চের উপর দাঁড়িয়ে অজান্তার ছাদের রেখাগুলি দেখে' মনে করে যেন সে সব কোন ছেলেমানুষের যা'-তা' আঁকার মত। সে ভাবে নি যে যা'কে সে অর্থহীন ও অমসৃণ মনে করেছে তা' অতি সুনিপুণ শিল্পীরই কাজ; কারণ দূর থেকে দেখ্‌তে গেলে অর্থাৎ দেখ্‌বার জায়গা থেকে দেখ্‌লে যে জিনিষটার যে কোন চেহারা হওয়া উচিত, তা'কে ঠিক সে রকম ভাবেই দেখা যাবে।"[১] এরকমের আশ্চর্য্য বস্তুসম্পর্ক রাখবার চেষ্টা খুব কম জায়গায় দেখা যায়। শুধু একরকম ব্যাপার গ্রীক্ স্থাপত্যরচনায় অনুসৃত হয়েছে দেখ্‌তে পাওয়া যায়। ডোরিক্ (Doric) মন্দির রচনায় এইরূপ চাক্ষুষ সত্যের (optical corrections) দিকে মনোযোগ দেওয়া হয়েছে। অনেক সময় স্তম্ভ বাঁকা করে' রচিত হয়েছে যা'তে যথাযথ অবস্থায় দেখতে ঠিক হয়। এরকম বাড়ানকে এন্‌টাসিস্ (Entasis) বলা হয়। এইজন্য সমস্ত সমতলরেখাকে বুক-ফোলা (Convex) করে' আঁকা হয়।[২] অজান্তার অন্যান্য চিত্রেও বস্তুবাদের নানা নমুনা পাওয়া যায়।

এইরূপে দেখা যাচ্ছে ভারতবর্ষের শিল্পীরা যখন ইচ্ছা করেছে তখনই বস্তুবাদের দিক থেকে আশ্চর্য্য সফলতা লাভ করেছে। পরবর্ত্তীকালেও মোগল ও রাজপুত শিল্পে আশ্চর্য্য বস্তুবাদের দৃষ্টান্ত দেখা যায়। কোন লেখক রাজপুত শিল্প সম্বন্ধে বলেছেন—"যখন শিল্পীরা গ্রাম্য জীবনের নিখুঁত দৃশ্য আঁকতে গেছে তখন জন্তু প্রভৃতি এমন আশ্চর্য্য ও স্বাভাবিকভাবে রচনা করেছে যে তা' কেবল জাপানীর পক্ষেই অতিক্রম করা সম্ভব।"[৩] ভারতের মোগলশিল্পে জঙ্গলের দৃশ্য সম্বন্ধে যে রকম স্বভাবানুসরণে দক্ষতা দেখ্‌তে পাওয়া যায় তা' বহুকালের সঞ্চিত ও ব্যবহৃত শক্তি হ'তেই সম্ভব হয়েছে—হঠাৎ একদিনে হয়নি। ভারতবর্ষের চিত্রশিল্পের যে গভীরপরম্পরা ইতিহাসের নানা উর্ম্মিভঙ্গের ভিতর রক্ষিত হয়ে' এসেছে তা'তেই শুধু এ রকমের অঙ্কনের পারিপাট্য সম্ভব হয়।

১ "One of the students, when hoisted up on the scaffolding, tracing his first panel on the ceiling, naturally remarked that some of the work looked like child's work, little thinking that what seemed to him, up there, rough and meaningless, been laid in with a cunning hand, so that when seen at its right distance every touch fell into its proper place."—Griffith's Indian Antiqument.

২ "The most remarkable feature of the constructions of Doric temples is the use of optical corrections……necessitated by the clearness and brilliancy of the Mediterranean atmosphere, which tends to give false impressions of lines and curves to the eye. Thus it was discovered that if a column was designed with a straight line from cap to base, the profile against the sky appeared concave as if eaten away, and it was necessary to counteract this by constructing it with a more or less convex outline."—Walters.

৩ When the art represented realistic scenes of rural life its animal drawing indicated a knowledge of nature surpassed only by the Japanese.—Percy Brown.

কোন লেখক বলেন—"এ সমস্ত জঙ্গল দৃশ্যে স্বভাবের সঙ্গে যেরূপ পরিচয় ও যোগ রাখা হয়েছে দেখ্‌তে পাওয়া যায় তা' চিত্রশিল্পে অদ্বিতীয় বল্‌তে হয়।"[১]

এরূপে দেখা যায়, মিশরশিল্পীরা যেমন অক্ষমতার জন্য রূপান্তরিত করে' রাজা খেফ্‌রেণকে রচনা করেনি, চৈনিক শিল্পীরা অক্ষম বলে' কুও-জু-ইর মূর্ত্তি বিরূপিত করে' আঁকেনি, জাপানী শিল্পী অকুশলু বলে' বিরূঢ়ক মূর্ত্তি অদ্ভুত করেনি কিম্বা গ্রীক্‌শিল্পী টিনিয়ার এপোলোমূর্ত্তি ব্যর্থতার চিহ্নস্বরূপ রেখে যায়নি, তেমনি ভারতের অসংখ্য মূর্ত্তির ভিতরও যে রূপ বিপর্য্যয় আছে তা' ইচ্ছা করেই ভাবব্যঞ্জনার খাতিরে করা হয়েছে। শিল্পী অক্ষম বলে' ওরূপ করেনি, কারণ মিশর, গ্রীক্, চৈনিক ও জাপানী শিল্পে যেমন, তেমনি ভারতীয় শিল্পেও স্বেচ্ছায় নকল করার ক্ষমতা শিল্পীদের প্রচুর ছিল। নিট্‌সের মতে, ভাবের খাতিরে চিত্র ও বস্তুকে এরকম সংক্ষিপ্ত ও রূপান্তরিত করা ডাই-ও-নিশিয়ান শিল্পীর কাজ। এরকম শিল্পীরাই জগতে অনুকরণাত্মক চক্ষু গ্রাহ্য রূপকে অনুসরণ না করে' নূতন ভাব ও আদর্শের জন্মদান করে।

নানা প্রদেশের এ সমস্ত শিল্পে এইরূপ একটা সমানধর্ম্ম থাকা সত্ত্বেও গভীরভাবে দেখ্‌লে অনেক পার্থক্যও আছে দেখ্‌তে পাওয়া যায়। মিশরের কলা ও ভারতীয় কলায় মূলতঃ গভীর ভেদ আছে সন্দেহ নাই। ভারতবর্ষের কলা ও অন্যান্য ভাবাত্মক কলার মধ্যে গভীর পার্থক্য হচ্ছে যে অন্যান্য শিল্পে ভাবের খাতিরে শরীরকে যথেচ্ছ বিকৃত ও বিপর্য্যস্ত করা হয়েছে; শিল্পী কোন একটা ভাব প্রকাশ করতে গিয়ে কোথাও থামেনি—কোন বন্ধন মানেনি। এজন্য যা'কে ইন্দ্রিয়ের বা বস্তুবন্ধনসম্পৃক্ত রূপ বলা যেতে পারে—অর্থাৎ যা' গ্রীক্ আর্টের মত সকল অবস্থায় সুপরিচিত বলে' সাধারণের মনোরঞ্জন করে—তা' রক্ষার চেষ্টা এ সব শিল্পে কোন শিল্পীই করেনি। জাপানী বিরূঢ়কের মূর্ত্তিতে চেহারাকে যথেচ্ছ বিকৃত করতে শিল্পী ইতস্ততঃ করেনি। ইন্দ্রিয় ও অতীন্দ্রিয়, শরীর ও মনের একটা সামঞ্জস্য কোথাও রক্ষিত হয়নি। খেফ্‌রেণের মূর্ত্তিতে শরীরকে যেরকম অবজ্ঞা করা হয়েছে তা' দেখ্‌লে সহজে ব্যাপারটি বোঝা যায়। কুও-জু-ই মূর্ত্তিতে সেনাপতির দু'খানি পা'কে ভাবের খাতিরে যে রকম রোগগ্রস্ত করা হয়েছে সে রকম অবস্থা ভারতীয় শিল্পে ভাবের খাতিরে কোথাও করা হয়নি। শিল্পের ইতিহাসে, এরূপ একদিকে ছুটে যাওয়া খুব সুপরিচিত ঘটনা। যা'রা ইন্দ্রিয়বন্ধন স্বীকার করেছে, তারা চিত্রকে প্রায় ফটোগ্রাফে পরিণত করে' বসেছে; আর যা'রা তা স্বীকার করেনি, তারা ইন্দ্রিয়ের সমস্ত বন্ধন কাটিয়ে চিত্রকে শুধু বুদ্ধি ও বিচারগম্য ব্যাপার করে' তুলেছে। কেবল টিনিয়ার এপোলো মূর্ত্তিতে, ভাব ও দেহের সামঞ্জস্য রক্ষা করার একটা অপূর্ব্ব চেষ্টা আছে দেখ্‌তে পাওয়া যায়; কারণ গ্রীক্‌চিত্ত সামাজিক

[১] "In all these scenes the landscape is rendered with great feeling, the distant hills, and the nearer "cover" in which the animal has been Located, being depicted with a knowledge of nature which is unrivalled."—Brown.

রূপ বা বস্তুবাদিতা হ'তে নিজকে কখনও দূরে রাখ্‌তে চায়নি। ভারতের শিল্প অন্তর্জগৎকে যেমন শ্রদ্ধা করেছে বহির্জগৎকেও তেমনি তুচ্ছ করেনি। প্রাণ ও বস্তু, অধ্যাত্মজগৎ ও ব্যবহারিক-জগতের ভিতর একটা সফল সামঞ্জস্য স্থাপন ভারতবর্ষের একটা প্রধান কাজ। এইজন্য ভারতের শিল্পে ভাবের খাতিরে দেহকে যথেচ্ছ বিরূপিত ও কুৎসিত করার চেষ্টা—যা' প্রথম দিকের খ্রীষ্টীয় আর্টে দেখা যায়—তা' দেখ্‌তে পাওয়া যায় না। যতটুকু লালিত্য রাখা সম্ভব হয়েছে ততটুকু বজায় রেখে' ভাবকে ফুটিয়ে তোলা হয়েছে। এইরূপে শরীর ও মনের একটা আশ্চর্য্য রূপসঙ্গম ও কল্পমূর্ত্তি ভারতের আর্টে ঘটে' উঠেছে—যা' আর কোথাও দেখা যাবেনা। ভারতের অধ্যাত্মশিল্পীরা শুধু একদেশদর্শী দিব্যত্বের দোহাই দেয়নি। শিল্পের ষড়ঙ্গের মাঝে একটা খুব মূল্যবান্ ব্যাপার রাখ্‌তে হ'বে একথা ভাল করেই উল্লেখ করেছে—তা' হচ্ছে—'লাবণ্যযোজনম্'। অন্যদেশের ভাবাত্মক শিল্পে এ বিধান নেই। এই লাবণ্যযোজন মানেই হচ্ছে ইন্দ্রিয়বন্ধনের সম্পর্ক—যা'কে ভাবের খাতিরে একেবারে বলিদান কর্‌লে চল্‌বে না। ইন্দ্রিয় ও অতীন্দ্রিয়ের সামঞ্জস্য এইরূপেই রক্ষিত হ'তে পারে। অজন্তার চিত্র দেখে' কেউ বলতে পারে না যে শুধু বাইরের রূপের টানে বা ইন্দ্রিয়ের খাতিরে—যদি তা' সম্ভব হয়—চোখ জুড়ায় না। অজান্তার মা ও মেয়ের ছবি অতি মধুর—নাগরাজের চেহারা সুকুমার ও সুললিত। যতটুকু সম্ভব, এ সমস্ত চিত্রে দেহের লালিত্য বজায় রাখা হয়েছে। সংক্ষিপ্ত হ'লেও এ সব চিত্রের কোন অংশই উচ্ছৃঙ্খল ও নিরুদ্দিষ্ট নয়। কম্পাসকাঁটার হিসাবও এর ভিতর অনেক আছে—চতুর আর্টিষ্টরা তা ধরতে পাবে—তা' না হ'লে এক একটা চিত্রের প্রকৃতি এক একরকম হয়ে পড়ত।

শুধু ইহলৌকিক ভাবাত্মক চিত্রে মাত্র নয়, এরকম সামঞ্জস্য গভীর অধ্যাত্মমননের ব্যঞ্জনায়ও সুরক্ষিত হয়েছে দেখ্‌তে পাওয়া যায়। ভারতের ধ্যানী বুদ্ধমূর্ত্তিতে শুধু অধ্যাত্মজগতের খাতির থাক্‌লে চিত্রশিল্প ক্রমশঃ পারস্য আর্টের আত্মার চেহারা বিম্বা ভারতের প্রতীকমূর্ত্তিতে এসে' পড়া অসম্ভব ছিল না। রঞ্জিত কাষ্ঠ ও রুদ্রাক্ষ হ'তেও ভাবুকদের গভীর অধ্যাত্ম ব্যঞ্জনা সম্ভব হয়, এইরূপ শোনা যায়। অতটা পরিণামে না গেলেও তা'র কাছাকাছি যেতে দেরী হয় না। ভারতের বুদ্ধমূর্ত্তি সম্বন্ধে সব চেয়ে বড় কথা হচ্ছে যে তা' একদেশদর্শী কোন তত্ত্বকে উদ্‌ঘাটিত করছে না। তা' ভাব ও বস্তু, রূপ ও অরূপ, সীমা ও অসীমের অপূর্ব্ব মিলন-ভূমি। এই মূর্ত্তিতে ভাবের খাতিরে দেহকে নিঃশেষ করা হয়নি; দেহের খাতিরেও ভাবকে জীর্ণ হ'তে হয়নি। শুধু ভাবের খাতির নয়, দেহের খাতিরও যথেষ্ট রাখা হয়েছে। বোধ হয় এত খাতির এক গ্রীক্ শিল্প ছাড়া আর কোথাও হয়নি। কিন্তু তা' গোড়ার খাতির নয়—বস্তুবাদের খাতির নয়—পরিমাণ রক্ষার খাতির। থেফ্‌রেণের মূর্ত্তির সঙ্গে তুলনা কর্‌লে দেখতে পাওয়া যায়, তবল রূপের দিক থেকেও ধ্যানী বুদ্ধমূর্ত্তি কি রকম মনোহর। এ দু'টো শিল্পের কোনটার উদ্দেশ্যই বস্তুবাদ নয় অথচ জীবনতত্ত্বের বৈচিত্র্যে এ দু' জায়গায় শিল্প কি রকম তফাৎ হয়ে' দাঁড়িয়েছে। জাপান ও চৈনিক

আর্টের বুদ্ধমূর্ত্তির সঙ্গে ভারতের বুদ্ধমূর্ত্তির তুলনা করলে দেখতে পাওয়া যায়, ভারতীয় আর্টের আদর্শে অনুপ্রাণিত হ'লেও সেখানে এই পরম সামঞ্জস্য রক্ষিত হয়নি। চীনের লুঙ্‌মেন গুহার বুদ্ধমূর্ত্তিতে যে অনাবশ্যক স্থূলতা ও দেহপরিপুষ্টি দেখা যায় তা'তে স্পষ্টই দেখা যায় অনাবশ্যককে বর্জ্জন করা, ভাবের ব্যঞ্জনায় দেহবাহুল্যকে সংক্ষেপ করার ভিতর চৈনিক চেষ্টা ও ভারতীয় চেষ্টাতে অনেক অনেক তফাৎ আছে। অনাসাক্তির গ্রন্থে যে সমস্ত বুদ্ধমূর্ত্তি দেওয়া হয়েছে, তা কোনোটাই ভারতীয় ধ্যানী বুদ্ধের প্রাণাত্মক, ঋজু, সংক্ষিপ্ত আদর্শ মূর্ত্তির পার্শ্বে রক্ষিত হওয়ার যোগ্য নয়।

ভাবের ব্যঞ্জনার জন্য দেহের পরিবর্ত্তন ত করতে হয়; কিন্তু জটিল ভাব বা গভীর কোন ধ্যানকথার ব্যঞ্জনার জন্য সৌষ্ঠবের খাতিরে দেহ পরিবর্ত্তনের একটা সীমা আছে, যা'র বেশী চিত্রকলা ও ভাস্কর্য্যে সুসঙ্গতি রক্ষা করে' শোভা পেতে পারে না। ইউরোপীয় আর্টে বস্তুবাদের খাতিরেও এ সীমা রক্ষিত হয়েছে দেখা যায়। লেওকুন (Lascoon) সম্বন্ধে লেসিঙের (Lessing) মতামত ভুল বা ঠিক যাই হোক্ না কেন, কাব্য, চিত্র, ভাস্কর্য্য, সঙ্গীত প্রভৃতি ললিতকলাসমূহের প্রকাশের প্রণালী ও ধারা যে এক রকম হ'তে পারে না, লেসিঙের এই মত আধুনিক সমস্ত ভাবুকেরা গ্রহণ করেছেন। লেওকুনমূর্ত্তিতে মুখকে শিল্পী, যথেচ্ছ বিকৃত করেনি। কাব্যে লেওকুনের যে উচ্চ ক্রন্দন পাওয়া যায় ভাস্কর্য্যে শিল্পী দেহসৌষ্ঠব রক্ষার খাতিরেই হয়ত তা অনুকরণ করেনি। কিন্তু এটা হচ্ছে বস্তুবাদের ভিতর-কারই একটা সীমানা—যা'কে চক্রের ভিতর চক্র বলা যেতে পারে। উচ্চতর ভারতীয় আর্টে গভীর অধ্যাত্মভাবের ব্যঞ্জনায় দেহসম্পর্কের এই রকম একটা সীমা একটা নূতন দিক হ'তে—একটা পরম মিলনের দিক হ'তে রক্ষিত হয়ে' এসেছে। অধ্যাত্মভাবকে ফুটিয়ে তুলতে শরীরকে ভেঙেচুরে কতটা বদ্‌লে দেওয়া যায়, কোন্ সীমা পর্য্যন্ত এসে দাঁড়ান যায়, তা' ভারতীয় ভাস্কর্য্যে দেখা যায়। দেহ-সৌষ্ঠবের খাতিরেই শরীরকে কুৎসিত ও বিকৃত না করে' যে সমস্ত ভাববাহুল্যকে যুক্ত করা যায় না, ভারতশিল্পে সে সব নানা রকম তিলকযোজনায় সুসম্পন্ন করা হয়েছে। মুদ্রা, আসন, আভরণ প্রভৃতি নানা ইঙ্গিতে সে সমস্ত ভাবকে প্রকাশ করা হয়েছে।

এমন কি, দেবমূর্ত্তিরচনায় যে সমস্ত ভাব বা কল্পনা নিহিত ও সংযুক্ত করার প্রয়োজন হয়েছে, সে সব শরীরের পরিমাণ রক্ষার খাতিরে, মূর্ত্তিকে দশহস্ত, চতুর্হস্ত বা শঙ্খ, চক্র, গদা, পদ্ম ইত্যাদি লক্ষণাত্মক করে' প্রস্ফুট করা হয়েছে, তবুও চেহারাকে ভেঙে' চুরে' ও বিকৃত করে' আসীরীয় ও মিশরীয় মূর্ত্তির ন্যায় যথেচ্ছভাবে বিপর্য্যস্ত করা হয়নি। দাক্ষিণাত্যের শিল্পে সর্ব্বপরিচিত নটরাজ মূর্ত্তিতে দেখা যায়, নানা বিভূতি, বহু লক্ষণ ও রূপক দ্বারা ভারাক্রান্ত হ'লেও মূর্ত্তিটির সূক্ষ্মসৌকুমার্য্য ও লঘু লালিত্য কিরূপ আশ্চর্য্যভাবে রক্ষা করা হয়েছে। বৃন্তের মত তা' যেন একটা পরিপূর্ণ, অক্ষত শ্রী বহন করছে।

ধ্যানী বুদ্ধমূর্ত্তির সম্বন্ধে বিশেষ বল্‌বার কথা হচ্ছে যে, তা'তে মানুষের শরীর-সীমাকে অক্ষুন্ন রাখা

হয়েছে। দেহসীমার মধ্যে দেহাতীতের অপরূপ রূপ ফুটিয়ে তোলার এরকম দৃষ্টান্ত পৃথিবীর আর কোন শিল্পে নেই। শুধু অধ্যাত্মভাবের ব্যঞ্জনা নয়—শুধু মানুষের অধ্যাত্ম সম্পর্ককে স্ফীত করে' তোলার চেষ্টা মাত্র নয়। অসীমের অপূর্ব্ব ব্যঞ্জনার সাফল্য এ মূর্ত্তিতে আছে, কিন্তু সীমার মর্য্যাদাও রক্ষা করা হয়েছে। আত্মার ঘনীভূত প্রাণকে রূপ দেওয়া হয়েছে, অথচ দেহকে বর্জ্জন করা হয়নি। ধ্যানী বুদ্ধমূর্ত্তিতে ইন্দ্রিয় ও অতীন্দ্রিয়ের ইহলোক ও পরলোকের সীমা ও অসীমের মিলনরেখা রচিত হয়েছে। ভারতের জীবনতত্ত্বে যেমন গোড়ামি নেই, শিল্পেও তা নেই। ভারতবর্ষ যে সামঞ্জস্যের ধ্যান ক'রে এসেছে তা'রই ছায়া এ মূর্ত্তিতে রূপগ্রাহী হয়েছে। এ মূর্ত্তি বিশ্বশিল্পে স্বর্গ ও মর্ত্ত্যের অপূর্ব্ব মিলনের প্রতিভূ হয়ে' অবিনশ্বর হয়ে' গেছে। এ মূর্ত্তিতে রূপ ও অরূপের অপূর্ব্ব মিলনকেন্দ্র নিহিত হয়েছে বলে' আর পরিবর্ত্তন করা চলে না। ভাবের খাতিরে স্পর্শ করতে গেলে শরীরকে ক্ষত করা হবে, শরীরের খাতিরে পরিবর্ত্তন করতে গেলে দিব্যভাবকে ক্ষুণ্ণ ও আহত করা হবে। এ হিসাবে এ মূর্ত্তিটি একটা অনন্ত মুহূর্ত্তকে স্পর্শ করে' ও আকার দিয়ে অমর হয়ে' গেছে। সহজে এইরূপ মূর্ত্তি রচিত হয়নি। এই মূর্ত্তি বহুকালের ও বহু ভাবুকের আহিতাগ্নি ও ধারাবাহী সাধনা ও মননের ফল। আচার্য্যানুধৃত শিল্পাদর্শের পদাঙ্কে অগ্রসর হয়ে' সুদীক্ষিত শিল্পীপরম্পরার বহুজীবন-ব্যাপী চেষ্টাতে এইরূপ দেশকালজয়ী মূর্ত্তিকল্পনা ও রচনা সম্ভব হয়েছে। শুধু ভারতবর্ষেই এরূপ সাধনা সম্ভব হয়েছিল, এইজন্য এই মূর্ত্তিটিকে জগতে ভারতবর্ষের অন্যতম শ্রেষ্ঠ দান বলে অভিহিত করা যেতে পারে।

বিষয়-সূচী

অতীন্দ্রিয় পন্থী (ট্রান্সেন্ডেন্টালিষ্ট) ১৫২,১৬৭

অন্তরংগ (এক্স্প্রেসনিষ্ট) সাহিত্য ১৭

—কলা ১৮

অবস্তুতন্ত্র (এ্যাবস্ট্রাক্ট) কলা ১৮

আংকরভাট ৪৬

আচার্য (মাষ্টারস্) ৩৯,৪০,৪৭, ৫১-৫৩, ৫৫,৫৬-৫৭,৬০,৬২,৬৪,৬৫,৬৭,৬৮ ৬৯,৭০,৭৪,৭৫

আত্মবাদ (আঁতিমিজম্) ১৭

আলহাম্বরা ৪,৪১,৯১

আহিতাগ্নি শিল্পী ২২

আঁদের ষ্ট্রীবেন ৪৭,১১৪,২৪২

ইগো-ফিউচারিষ্ট সাহিত্য ১৭

ইন্টিগ্র্যালিষ্টস্ ১৬

ইন্দ্রিয়বাদ (প্যাগানবাদ) ২,৬,৩৬,৩৭,৬১,৯২ ১২৪,১৮৭

ইন্দ্রিয়বাদী কলা ১৪৮

ইভাঞ্জেলিজম্ ৪

ইমাজিষ্ট চক্র ১৬

ইম্পাল্সনিষ্টস্ ১৬

একাত্মবাদী (ইউনেনিমিষ্টস্) ৮২-৮৩

এন্টাসিস্ ২০৮

এরিস্ট্রোক্রেটিষ্টস্ ১৬

কা-মূর্ত্তি ১৮৮,১৯৬,১৯৭

কালবাদ ১৭

খ্রীষ্টীয় কলা ২-৩,৪-৫, ৬১

গতিবাদ ১৭

গথিক শিল্পাদর্শ ২,৩,৩৮,৫৭

—স্থাপত্য ৪৫,৪৬ ৪৭,১৪১,১৭০

গীতিকাব্য ১১,১০৫,১০৭

গ্রীক শিল্পাদর্শ ৪,৫,৩০

—আর্ট ৬১,৯৮,১০০,১০২-১০৩, ১৮৩, ১৯৩-১৯৪,২০১,২০৫

—নাটক ২৫-২৭,২৯

—মন্দির ২৭,৪৩,২০৮

—সভ্যতা ২১,২৬,১০৫

এক্রোপলিস্ ৪৪

এপলো (বেলভেডিয়ার) ১০১

এপলো (টিনিয়া) ৩১, ১০১, ১৯৩-১৯৪, ২০৯

এফ্রোডাইট্ ৬১

ডোরিক মন্দির ২০৮

নিসিয়ান কাউন্সিল অব প্রিলেট্স ৯২,৯৩

পম্পী ৫১

পার্গামনের জিউস্ মন্দির ১০২

পার্থিনন ৩১,৪৪,৪৫,৪৭,৯৭,১০২,১১২

প্যালাস ৬১

ফন ৬১

হার্মিস ৬১

ঘনপন্থী (কিউবিষ্টস্) ৪,১৭,১৮

ঘন-ভবিষ্যবাদী (কিউবো-ফিউচারিষ্টস্) ১৭

চৈনিক শিল্প ১৪-১৫, ৫১-৫২,৬০,৭৫,৯৭,১০২, ১৬৩,১৬৫,১৬৬,১৯৭-১৯৮

ওয়েই (রস) ৫৪
কালি ৫৩
চি (তুলিকার শক্তি) ৫৪
ড্রাগন ৬০
পি-ফা (তুলিকা-সংযোগ) ১৬৬
ফিনিক্স্ ৬০
লুঙমেন গুহার চিত্রাবলী ১০৩,২১১
সেন (প্রাণবত্তা) ৫৪
ষড়ঙ্গ ১৫
হস্তলিপিকলা (ক্যালিগ্রাফি) ১৫
য়ুল (জুন্দ) ৫৪
ছায়াপন্থী (ইম্প্রেসনিষ্ট) কলা ৮, ১৮, ১৬১
সাহিত্য ১১৮-১১৯
জাপানী শিল্প ৩, ৫২-৫৫, ৫৯, ৭২, ৯৭, ১৬৬, ১৯৮
ওকুগি (রহস্য পরম্পরা) ৫২
টংকা ১৬
নিবুংসু (সুপ্তশিল্প) ৭২
বিরূঢ়ক মূর্তি ১৯৮
বিরূপাক্ষ মূর্তি ১৯৮
ব্রহ্মা মূর্তি ১৯৯
হোককু ১৬
টোটালিষ্টস্ ১৭
ডব্লিন মিষ্টিকস ১৫
ডাডাচক্র ১৭, ১৮, ১৫৬
ডিকাডেণ্ট আর্ট ১২৮
তুলিকা প্রয়োগ ৫৭
দুঃখবাদ ১২, ১০৭
দেববাদ ৫, ১৫, ২৬, ৩১, ৮৯, ১২৬, ১৭২, ১৭৩, ১৭৮, ১৭৯, ১৮০, ১৮১
ধারাবাহিক শিল্প ৫১-৫৩, ৫৬ ৫৭, ৫৯-৬০, ৬১, ৬২, ৬৫, ৬৮
ধ্বনি ও ধুম্র ১৪
নব্য যাযাবর দল (নিউ পেরেড্ ভিস্নিকি চক্র) ১৯
নাটক ২৮-৩০, ৩৪-৩৫
নাট্যমঞ্চ ১ -১৪, ১৯
—ও সমীকরণ (এন্সেম্ব্লেইজম্) ১৯
—ও স্বভাববাদ ১৩
অধ্যাত্মিক (ষ্ট্যাটিক থিয়েটার) ৩৪
কর্তৃশক্তি (উইল অব দি ড্রামা) ২৮
ক্ল্যাসিক ২৬, ২৭
ক্লিনিস্ থিয়েটার ১৪
ব্যাবারে থিয়েটার ১৩
বিশ্বনাট্য (কস্মিক্ ড্রামা) ৩৫
সমন্বয় (সিন্থেসিস্) ২৮
সুসংগতির আর্ট (আর্ট অব এন্সেম্ব্ল) ২৮
ষ্টাইলিজেশন্ ২৮
পদ্ধতিগত (কন্ভেন্শনাল) কলা ৪১
পাপবাদ ২, ৩
পারসিক শিল্প ১০২
পার্ণোসিয়ান্স্ ১১, ১১২
পুতুল-নাচ ২৯
পুলিশ আর্ট ১৯৩
পোষ্ট এক্স্প্রেসনিষ্ট ৩৬
প্রত্নতাত্ত্বিক (আর্কেওলজিক্যাল) কলা ৪০
প্রাগ্ মেটিষ্ট ৮, ১৭৫
প্রাচীনপন্থী (আর্কেয়িষ্ট) ৩৮, ১৫৯
প্রাণবাদ (আইডিয়ালিজ্ম্) ১২৬
প্রি-র‍্যাফেলাইট্স্ ১৫, ২৬, ৩০, ১৬২, ১৬৩
ফ্রাই বিউন আন্দোলন ১৪

ফ্রেস্কো চিত্র ৬৬
বস্তুবাদ ৯-১০,১৫,২৩,২৪,৩৩,৮৮,৮৯,৯০,৯৮, ৯৯,১০৫,১০৬,১২৩,১২৪,১২৮,২০০,২০৭
বরবুধর ৪৪, ৪৫, ৫১, ৯৭, ২০৫
বলশেভিকবাদ ৭৯
বহুত্ববাদ ৮, ১৬, ৮২, ১৭৫
বিজয়ী শিল্প (রুলার্স আর্ট) ১৯৩
বিন্দুমুখী চিত্রকলা (পায়ঁাতিলিজ্‌ম্) ৮, ১১, ১৭, ৯৯
বিবর্তনবাদ (থিওরি অব ইভোলিউশন্) ১২৬
বিশ্বদেববাদ (প্যানথিজ্‌ম্) ১২৫, ১২৬, ১২৭
বিশ্বসমাজ ১৪২, ১৪৩
বেয়ন মন্দির ৪৬
ব্যক্তিবাদ ৮, ১১, ১২, ১৬
- নব্য ৬১

ব্রিল ১৪
ব্রুক চক্র ১৮
ব্লয়ার রেইটার চক্র ১৮
বংশক্রমাহিত (হেরিডেটারী) আর্ট ৬৯, ৭২, ৭৩
ভবিষ্যবাদী চক্র (ফিউচারিষ্টস্) ১৭
ভাবাত্মক চিত্র (ইডিওলজিক্যাল পেন্টিং) ১৭
ভারতীয় শিল্প ৩, ৩০, ৫৭, ৬০, ৭১, ৭৫, ৮২, ৯৩, ১৬৩, ১৮১, ১৮৭, ২০১, ২০২, ২০৫, ২০৯-২১১
- গুরু মূর্তি ১৯০
- মূর্তি ১০১, ১০২, ১০৪, ১৮৬, ১৮৭, ১৮৮, ১৮৯, ২১১,
- স্থাপত্য ৪৪, ৪৬, ৪৯, ৬৮
- ধ্যানী বুদ্ধ ৩, ১৯৩, ১৯৮, ২০১, ২০২,২০৩, ২১০, ২১১-২১২
- মোগল শিল্প ২০৮
- রাজপুত শিল্প ২০৮
- অজন্তা ৫৭, ১০৩, ১০৫, ২০৭, ২০৮, ২১০
- অনুরাধাপুর ২০৭
- অমরাবতী ৫১, ২০৬
- ইব্রাহিম রৌজা ৪৬
- কণারক ৪৪
- কৈলাসনাথ মন্দির ৪৬
- খাজুরাহো ৪৫
- গান্ধার ২০৭
- গোলগম্বুজ ৪৬
- তাজ ৪৩, ৪৫, ৪৬, ৪৭
- দিলওয়ারা ৪৫
- ন্যৎপোল মন্দির ২০৭
- ফতেপুর সিক্রী ৪৬, ৫১
- ভবানীদেবীর মন্দির ৪৬
- ভারহুত ২০৬
- মহাবোধি মন্দির ৪৬
- মুক্তেশ্বর মন্দির ৪৫
- রাজরাজেশ্বর মন্দির ৪৬
- লিংগরাজ মন্দির ৪৫
- শ্রীরংগম মন্দির ৪৬
- সহস্রস্তম্ভ মন্দির ২০৭
- সারনাথ ৫১
- সাঁচী ৫১
- স্বয়ম্ভুনাথ মন্দির ৪৬
- হেলেবিদ মন্দির ৪৫, ৪৬, ২০৭

ভ্রেইট্ ভেরিটি ৭৮
মটিফ ১০, ৬০ ১৭৬, ১৭৮
মানবিকতা ৮

নব্য— ৫২

মিশরীয় শিল্প ৩, ৩০, ১০৪, ১৮৭, ১৮৮, ১৯৫-১৯৬, ২০২, ২০৫

থেফ্রেণের মূর্তি ৩, ৩১, ১৯৩, ১৯৫-১৯৬, ১৯৭, ২০৩, ২০৫, ২০৯, ২১০

পিরামিড ৪৪, ৪৫

লেডী নক্রেটের মূর্তি ১৯৬

হাইরোগ্লিফিক ১৫৯

যুগচিত্র (টাইপ) ৩০, ৫৩, ৬০, ৬২ ৫

যুক্তিবাদ ৩৭

রম্যবাদ (রোমান্টিসিজম্) ১৪, ১১৯ ১২১, ১২৪, ১২৫, ১২৭

রহস্তবাদ (মিস্টিসিজম্) ১৫, ৩৬, ৫৫, ৮৯, ১২৭, ১৩০, ১৩ , ১৫২

রূপ-শিল্প ১৯

রূপক ১১,১৫, ৬,১৭,২০,২৯,৩৪,৩৬,৯৭,১২২, ১২৩,১৩১,১৫২,১৫৮-১৫৯,১৬০,১৬২,১ ৩, ১৬৮,১৭০,১৭১,১৭২

—ও বর্ণ ১৬৩-১৬৫

—ও রেখা ১৬৬-১৬৭

রেণেসাঁস ৩,৪,৮,২১,২৫,২৭,৪৮,৫৭,৫৯,৬১, ৬ ,৬৪,৬৭,৬৮,৮৫,১৬৮,১৬৯, ১৯৯,২০১

নব্য— ২৫

ষ্টাইলিজেসন্ ২৮

সত্যোপেত সৌন্দর্য (আর্টিস্টিক্ রিয়ালিজম্) ১৪

সারভাইভেলিষ্টস্ ১৭

সিন্থেসিষ্টস্ ১৬

সিন্সিয়ারিষ্টস্ ১৭

সুপ্রিমেটিষ্টস্ ১৮

সৌন্দর্য সমন্বয়বাদ (এস্থেটিক্ সিন্থেসিস্) ২৭

স্বভাববাদ ৩,৫,২৬,২৯,৩২,৮৯,১২৯,১৩১,১৫৪, ২০৬,২০৭

পরমার্থিক— ৮৯,১২৯-১৩০,১৩১

স্থাপত্যকলা ৪৩-৪৪,৪৬,৭১-৭২

সুবিধাবাদী— ৪৯

সংগীত ১২,১৩,৪৭,১১৪

নক্সানিবদ্ধ—(প্যাটারণ্ মিউজিক্) ১১

নিরপেক্ষ—(এব্সলিউট মিউজিক্) ১২

হুবহু মূর্তি ১৮৮

নাম-সূচী

অর্কেগ্না ৪, ১৬২
'মৃত্যু-বিজয়' ১৬২
অয়কেন্, রুডলফ্ ২১, ২২
আইক্, ভন ৬২
আইন্‌ষ্টাইন্ ১৭
আকাহিটো ১০৬
আনন্দবর্ধন ৯২, ১১৪
ধ্বন্যালোক ৯২, ১১৪
আনেসাকী ৫৮, ১০৩, ১৯৮, ২১১
জাপানী আর্ট ১০৩
বুদ্ধিষ্ট আর্ট ৫৮
আরণ্যক—
বৃহৎ ১৫৫, ২০৪
আর্চার ১৯
আর্ণল্ড, ম্যাথু ১১৩
আত্মচরিত—
ক্যাশানোভা ১৩৬
সেণ্ট অগাষ্টিন ১৩৫-১৩৭, ১৪৯
সেলিনি ১৩৬
রুশো ১৩৭
ইউড্, ভন ১, ১৯৯
ইউরিপাইডিস্ ১০৫
ইডিপাস্ ২৯
ইবসেন ৯, ১৪, ২৪
ঘোস্‌ট্‌স্ ১৪
ইলিয়ট, টি, এস্ ১৪৫
ইয়েট্‌স্, ডব্লু, বি ১৫, ৩১, ৩৩, ৮৯, ৯০, ৯১, ১৪৮, ১৫৮
ডিস্‌কভারিস্ ৩১ (ফু)
দি ওয়াণ্ডারিংস্ অব ওয়্সিন্ ১৫
দি ডেথ্ অব কুচুলিন্ ১৫
দি ল্যাণ্ড অব হার্টস্ ডিজায়ার ১৫
ইয়ং ১৫৯
উইংকল্‌ম্যান ৬১, ২০১
হিষ্টোরী অব আর্ট ৬১ (ফু)
উপনিষদ—
ঈশ ১৮৫
কঠ ১৫৫, ২০৪
ছান্দোগ্য ১৫৫, ১৮৫, ২০৪
মুণ্ডক ১৩৮
এ-ই (জি-ডব্লু-রাসেল) ১৫, ১৬
একারম্যান ৬১, ১২০
এগ্লিন্টন্ ১৫
এণ্ডারসন্ ৫৫
এন্ড্রিয়্বিক্ ১৬, ৩৩-৩৪, ৩৫, ৮৯, ১৭২
ব্ল্যাক মাষ্টারস্ ১৭২
লাইফ অব ম্যান ৩৪, ১৭২
এপ্‌ষ্টিন ১৯৭
'আদম' ১৯৭
এমার্সন ১৪৪
'ওভার সোল' ১৪৪
'ব্রহ্ম' ১৪৪
'সাদি' ১৪৪

এরিষ্টটল্ ৯৮, ১০৫
- পোয়েটিক্স্ ১০৫

এরিষ্টফেনিস্ ৩১
এলিস্, হ্যাভলক ১৬৮, ১৭০ (ফু)
এস্কাইলাস্ ৮৩
ওকাকুরা, কাকুজো ৯৬, ১৮৮
ও' গ্রেডী ১৫
ওমর খৈয়াম ১৪৪
- ফিট্জারল্ড ১৪৪

ওয়াইল্ড, অস্কার ২০, ২৬, ৩১, ৩৮, ১৪৪
ওয়াগনার ১২, ১৩, ২৭, ২৮, ১৭২
- 'পার্সিফল' ১২
- 'নিবেলউন্জেন্' ১২

ওয়াট্স্, জি, এফ ৩৫, ১৫৯, ১৭০-১৭১
- 'হোপ' ১৭১
- 'জীবন ও মৃত্যু' ১৭১
- 'উষা' ১ ১

ওয়াল্টারস্ ১০১ (ফু), ১০২ (ফু), ২০৮ (ফু)
ওয়ালাদ্দি, প্যালেসিও ৬৮, ৭০
ওয়েডকাইণ্ড ১৭
ওয়েন ১৪৫
ওয়েল্স, এইচ্, জি ৭৯
কড্রিংটন ৪৫
কনষ্টেব্ল্ ৯৩
কবীর ১৩৯-১৪০, ১৪৭, ১৫৬
করেগিও ৪০, ৬৭, ১৫৩
কলোনা, ভিটোরিয়া ৬৫
কান্ডিন্স্কি ১৮
- দি আর্ট অব স্পিরিচুয়াল হারমনি ১৮

কাণ্ট ৮১
কাব্যপ্রকাশ ৯২
কার, কোমিন্স্ ৬২, ৬৪ (ফু), ১৪৬ (ফু)
কারভাসি ৯৩
কারলাইল ৭৪ (ফু), ১২৩
কার্টার ১২ (ফু), ২৭ (ফু)
কালিদাস ৬
- শকুন্তলা ৬, ১৭৭

কিপলিং, রুডিয়ার্ড ১৪৪
কুইপ ৪০
কুজনেট্সোভ্ ১৯
কুপরিণ ১৯
কুমারস্বামী, আনন্দ ১০২, ১০৩, ২০৩, ২০৫
- সিংহলীয় আর্ট ২০৩

কোলরিজ ১৪৪
- 'কাব্লা খাঁ' ১৪৪

কোলোভ্ ১৯
কৌটিল্য ৪৬
কোশালোভস্কি ১৯
ক্রেগ, গর্ডন ১৯, ৩৫
ক্রোচে, বেনেদিত্তো ২১, ২৩, ২৪, ১০০
ক্লার্ক, এম ৩৪ (ফু), ১৩৪ (ফু)
গাজো, হাসিমোডো ৫৪
গিওটো ৩৮, ৪০, ১৬২
- 'আশিশি'র চিত্রাবলী ১৬২
- 'ম্যারিণা'র চিত্রাবলী ১৬২

গিরো ১০৯
গিলকাঁ ১০৯
গির্ঘো-বলোনা ৫৯
গোগা ১৭, ১৮, ১৫৮

গোজী, কার্লো ১৪৬
  টুরাণ্‌ডট্ ১৪৬
গোতীয়ে ১২:
গোর্কী ১৪
  লোয়ার ডেপ্‌থ্‌স্ ১৪
গোল্‌ড্‌স্মিথ ৬
গ্রস্, জর্জ ১৮
গ্রিফিথ্ ২০৮
  ইণ্ডিয়ান্ এ্যান্টিক্যুয়্যান্ট ২০৮ (ফু)
গ্যেটে ১৩-১৪, ২৩, ২৫, ৬১, ৭৪-৭৫, ৮৮, ১২০, ১২১, ১২৫, ১২৬, ১৩২, ১'২, ১৭৬-১৭৭
  ওয়ারদার ২৩
  প্রিমিয়ম টু গট্ এণ্ড ওয়েল্ট ১ ১
  ফাউস্ট ১২৬, ১৭২, ১৭৬, ১৭৭, ১৭৮, ১৮০
গকুর ৭৭, ৭৮, ৮৮, ১০০, ১১৮, ১২৯, ১৩১
চণ্ডীদাস ১১৫
চিউ-য়িঙ ৭২
চেঙ-চ্যাং ১৬৪
চেস্‌টার্‌টন্, জি, কে ৩৬, ৩৭ (ফু), ১৩৮, ১৭১
চৈতন্য ১৪০, ১৫৬
চোপিন ৫৯
চাঁপলিও ১৫৯
জন, অগাষ্টিন ৩৬
জর্জ, ষ্টিফেন ১৯
জয়দেব ১১৬
  গীতগোবিন্দ ১১৬
জয়েস্, জেম্‌স্ ১৪২-১৪৬
জালালউদ্দীন ১৪০
জিয়রজিয়োন ৬০, ২০০
  'ক্রুশবাহক খ্রীষ্ট' ২০০
জুইগ্, ষ্টিফান ১০৯
জেইগার, হ্যান্‌স্ ১৪৬
জেনার, এইচ ৯৮ (ফু)
জেম্‌স্ ৮০, ১৭৫
জোন্‌স্, বার্ণ ৪, ২০, ৩৬, ৬৬, ৬৭, ১০৩, ১৫৯, ১৭০, ১৭২, ১৭৩, ১৯৯-২০০
  'খৃষ্ট' ২০০
  'ঘুমন্ত সুন্দরী' ১৭৩
  'প্যান ও সায়িক' ১৭২
  'পার্শিয়াস্' ১'৩
  'ভাগ্যচক্র' ১৭২
জোলা, এমিল ৯, ১০, ৭৭, ৭৮, ১২৩, ১২৯-১৩০
  জ্যাক দি রীপার ১০
টম্‌সন্, ফ্রান্সিস্ ১৬
  'অ্যান্থেম অব আর্থ' ১৬
  'ওরিয়েণ্ট ওড্' ১৬
  'দি হাউণ্ড অব হ্যাভেন্' ১৬
  'হার পোর্ট্রেট' ১৬
টল্‌স্টয়, লিও ৯, ৮৬-৮৭, ৮৮, ৯১
টাডেমা, আল্‌মা ৬৪
টার্ণার ২৫, ২৬
টিন্‌টরেত্তো ৪০, ৬৩, ৬০, ১৬২
  'স্বর্গ' ৬৩
টিশিয়ান ৬২, ৬৩, ৬৭, ১৮২
  'এসাম্প্‌সন্' ৬৩
টিয়েক্ ১৪
টুর্গেনিফ্ ৯
ট্রাইট্‌স্কে ৮১

ঠাকুর, রবীন্দ্রনাথ ৮৮, ৮৯, ৯০-৯১, ১১৫, ১১৬ (ফু), ১২৪ (ফু), ১৪২-১৪৪, ১৪৭, ১৪৮-১৫৭, ১৯১, ২০৫
খেয়া ১৫১
গীতাঞ্জলি ১৪৯ (ফু), ১৫০ (ফু), ১৫২, ১৫৩, ১৫৪
নৈবেদ্য ১৫০ (ফু)
সাধনা ১১৬ (ফু), ১২৪
ডল্‌বেইন্‌ ১৪৬
দি ক্যাট্‌ল্‌ ১৪৬
দি গ্রেট ওয়াল্‌ অব চায়না ১৪৬
ডাডা ১১৫
ডিরার ৬২, ১৬২
'বিষণ্ণতা' ১৬২
ডিলন্‌, এডওয়ার্ড ৬০, ৭৮ (ফু)
ড্রেক, ডব্লু, এ ১৬ (ফু)
ড্যাসিও ১০৩
তন্ত্র ১৮৫
পিংগলামত ১১৭
ব্রহ্মযামল ১১৭, ৮৫
রুদ্রযামল ১৭৪
তুকারাম ১৪০
তুলসীদাস ১৪০
থরো ৮৪
থিলি ৮ (ফু), ১১৬, ১২৭
দানি, মোরিস্‌ ১৭
দান্তে ৮৩
দেল্লা-সেটা ১৮৩
দ্য-আমুন্‌জিও ১৭
দ্য-মুশে ২৩
স্নোলা ২৩
নিজন্‌স্‌কি ১৪৬
পেট্রোস্‌কা ১৪৬
নিম্বার্ক ১৭৪
বেদান্ত পারিজাত সৌরভ ভাষ্য ১৭৪
নীট্‌সে ৪, ১২ (ফু), ৩২, ৭৬, ৮২, ১০৯, ১৯৩, ২০৯
উইল টু পাওয়ার ৩৬ (ফু)
দি টুইলাইট্‌ অব দি আইডল্‌স্‌ ৩২ (ফু)
নেওনোবু ৫৫
নোভোলিস্‌ ১৪
পলিক্লিট্‌স্‌ ৯৩, ৯৭, ৯৮, ১০০, ১০১
'দিয়াডুমিনো' ৯৭
'দরিফরো' ৯৭
পিকাসো, পাব্‌লো ১৮
'বীণা হস্তে নারী' ১৮
পুভি-দ্য-স্যাভাঁনে ৩৬
পুরাণ—
অগ্নি ৪৬
গরুড় ৪৬
মৎস্য ২০৩
পেটার, ওয়াল্‌টার ৪৭, ১১৩-১১৪, ২০২
পেট্রি ১৯৫
পেরুগিনো ৪০
পেরো ১২৭ (ফু)
পো, এডগার এলেন ১২০
পো-চু-ই ১৭০
প্রাক্‌সিটেলিস্‌ ১০১
প্রায়র, এড্‌ওয়ার্ড, এস ৪০
প্রুস্ত, মার্শাল ১৬, ১৪৫
অতীতের স্মৃতি ১৪৫

প্লেটো ৪৫
প্যাটন, নোয়েল ২৫
ফার ১৭, ১৫৮
ফারগুসন্, জে, সি ৩৯, ৪৫, ৪৯, ৫১, ৬১(ফু), ৬৮, ৭২, ১৬৪, ১৯৫, ১৯৬, ২০৬
ফিক্‌টে ৮১, ১২৫-১২৬
উইজেন্‌স্‌ক্রেগ্লেগার ১২৬
ফিডিয়াস্ ৫৯, ৮৩, ১০১, ১২২, ১৯৩
ফোগে, এমিল ৩৭
ফ্রা-এঞ্জিলিকো ৬৩, ৬৪ (ফু)
ফ্রা-ফিলিপ্পো-লিপ্পি ৪০, ১৯৬
ফ্রিড্‌ল্যাণ্ডার ৬
ফ্লেক, অটো ১৭
হাঁ ও না ১৭
ফ্লোবেয়ার, গুস্তাভ ১৩১, ১৪১
বত্তিচেলী ৪০, ৫৯, ৬১, ১০৩
বাইরণ ২৩
ম্যানফ্রেড ২৩, ১৭৭, ১৭৮
বাইজেন্‌টাইন্ ম্যানুয়াল ৯৮, ১৬৩
বার্কার, গ্রেন্‌ভিল ১৬৫
উইন্‌টারস্ টেল্‌স্ ১৬৫
বার্গস, হেনরী ১৭, ৩০, ৫৫, ৫৬, ১০৪, ১২৪(ফু), ১৫৮, ১৭৭, ১৭৬
মেটার এণ্ড মেমরী ৫৬
বিদ্যাপতি ১১৫
বিশ্বনাথ ৯৩, ১১৪
সাহিত্য দর্পণ ৯৩, ১১৪
বিষ্ণুধর্মোত্তর ৯৩
বীথেল, জেথো ১০৮, ১১০ (ফু)
বুশেল ৬০
চাইনীজ আর্ট ৬০ (ফু)
বুর্দে, ও ১৪৫
বুসী, সিমোঁ ১৭
বেন্‌রিমো ১৪৬
বোদালেয়ার ১১, ১০৭, ১১২, ১৯৭
পেটিট্‌স্ পোয়েম্‌স্ এন প্রোজ ১১ (ফু)
বোভ্, স্তাঁত ৯৪, ১০৫
বোমেন, এ, এইচ ১৪২ (ফু)
বোসান্‌কোয়ে ২৫
লেক্‌চারস্ অন এসথেটিকস্ ২৫ (ফু)
ব্রাউন, পার্সি ২০৮ (ফু), ২০৯ (ফু)
ব্রাহ্ম্ ১৩, ১৪, ২৮
ব্রিয়া ৯, ১০, ৯৯
ড্যামেজ্‌ড্ গুড্‌স্ ১০
মেটারনিটি ১০
ব্রুসিয়ানিন্ ৩৪ (ফু)
ব্লেক ৩১, ৩৫-৩৬, ৯৫, ১৩৭-১৩৮, ১৪৯
দি ম্যারেজ অব হেভেন এণ্ড হেল ৩১ (ফু)
ব্যাংক্‌স্, এম, জর্জ ১৪৭
ব্যালজাক্ ৩২
ভামহ ৯৩, ১১৫
কাব্যালংকার সূত্র ১১৫
ভিরোনিস্, পেওলো ৪০, ৬৭, ১৬২
ভেলেরী, পল ১৬
লা পোয়েসি পিওর ১৬
ভেয়ারলেইন ১১, ২৪, ১১১, ১১২, ১১৫, ১৩১, ১৪৮, ১৫৮
আর্ট পোয়েটিক্ ১৩১ (ফু)
ভেয়ারহায়েরাঁ, এমিল ৩৩, ১০৮, ১০৯, ১১০, ১৪৮

ভ্যানডাইক্ ৪০, ৭৫
ভ্যালেন্‌টাইন্ ১৪
মরিস্ ১৬, ৩৯, ৬৬, ৬৭, ৬৮, ১৭২
আর্থলি প্যারাডাইস্ ১৬
মাই-আর-হোল্‌ট্ ১২, ২৮
মাইকেল এঞ্জেলো ৩, ৪০, ৫৯, ৬২, ৬৫, ৬৭, ১০৩, ১৬২
'দিন' ১৬২
'রাত্রি' ১৬২
মাটাযোশী ১০৬
মানসার ৪৬
মারিঁয়োত্তি ১৭
মার্কস্ ৯
মার্তা, আঁরি ১৭
মার্শাল, কভার ১৪৬
মায়াকভ্‌স্কি ১৭
মিউন্‌কাসি ১ (ফু), ১৯৯
'একে হোমো' ১ (ফু)
মিরাবো, অক্তাভ্ ১১১
মু-কী ৭৮
মুগে, এম, এ ৮২ (ফু)
মুর ১৪৪
'লালা রুখ্' ১৪৪
মেইস্‌ফিল্ড, জন ১৬
রেণার্ড ছ ফন ১৬
মেটারলিংক ১৬,২৩,৩৪,৩৮,৮৯,৯০,১০৮,১১০-১১১,১২৭,১২৯,১৩৩-১৩৪,১৪৮,১৫৮,১৭৭,১৭৮
লোয়াসো ব্লা ৩৪
লা প্রিন্সেস্ মেলেইঁ ১১১
লে আভাগ্লে ৩৪
সাররে চৌদিস্ ১০৮,১১০
মেমলিংক ৬২
'মিশার পলায়ন' ৬২
মোজার্ট ১২,৫৯
মোনে ৮
মোপাসাঁ ১০,১০০
উন্-ভি ১০
পিয়েরে এট জিঁয়া ১০০
ম্যালেয়ারম ১১,৩৩,১১৫,১২০,১২৩,১৫৮
ম্যাস্‌মার ৩৭
যোয়াড্, সি, ই, এম ৭৪,১৪৫
রদেনষ্টীন্, আল্‌বার্ট ১৬৫-১৬৬
রদেরষ্টীন্, ওথিলিক্ ২০০
রবিন্‌সন্ ৩৬
রসেটি ৩৫,৬৬,৬৭
রাইন্‌হার্ট, ম্যাক্স্ ১৩,১৪,১৯,৩০,১৪৬
সামারাণ ১৪৬
রাণাঁ ১২৫
রামানুজ ১৪০,১৪৭
রাস্‌কিন্ ২৫,২৬,৩০,৪৪,৬৩(ফু),১৬১,১৬২-১৬৩,১৮১
মডার্ণ পেণ্টার্স ৬৩(ফু),১৮০(ফু)
রিল ৬
রিস্, আর্নেষ্ট ১৪৪
রিয়াকিস্‌কি ১৯
রীড্, হার্বার্ট ১১৫
রুইস্‌ব্রুক ১০৮
রুবেন্‌স্ ৪০,১২০,১৬২,১৯৩
রুশো ৫,৬,৭,১৩,৮০,১২৬,১৩৬

রেমব্রাঁ ৪০,৬৩,৬৪
রোদাঁ ৪,১৯৭
  'ব্যাল্‌জাক্' ১৯৭
  'মেষ্ট্রোভিক্' ১৯৭
রোসিনি ৫৯
র‍্যাণুভিয়ে ৮,৯৭,১৭৫
র‍্যাফেল ৪০,৫৯,৬২,৬৩,৬৪(ফু),৬৬,১৬২,২০১
  'ম্যাডোনা' ৬৪(ফু)
লরেন্স, ডি, এইচ ১৪৫
লা-ফোঁতেইন্ ২৭
লিউসা ১৯৭
  'কুও-জু-ই' ৩১,১৯৭-১৯৮,২০৯
লিব্‌কে ৩, ৯৭
  হিষ্টোরী অব আর্ট ৩(ফু)
লিম্যান্স্ ২০৫
লিসিপ্পেন ৯৩
লিয়নার্দ-দ্য-ভিঞ্চি ৪০,৫৭,৫৯,৬২
লুইস্, সি, ডি ১৪৫
লেজার, ফার্ণাণ্ড ১৯
লেরবার্গ, চার্লস ভন ১১ (ফু)
লেসিঙ ২১১
  লাওকুন ২১১
ল্যাকত্-দ্য-লিল্ ১০৫-১০৬
  হেরেডিয়া ৯৯,১০৫
ল্যাং, এণ্ড্রু ৭০,৭৩-৭৪
শ, বার্ণার্ড ৯,১০,১৩,৯৯
  মিসেস্ ওয়ারেন্স্ প্রফেসন্স্ ১০
শিপিয়ে ১৯৭(ফু)
শিলার ৬,৭,২৩
  রবার ২৩
শীল, ব্রজেন্দ্রনাথ ১৪৩(ফু),২০৪(ফু)
  পজিটিভ সায়ান্সেস অব দি হিন্দুস্ ২০৪(ফু)
শুক্রনীতিসার ২০৩
শেলিং ১৩,১২৪,১২৬-১২৭
শেলী ৫,২৫,১২০-১২১,১৭২
  'এডোনিস্' ১২১(ফু)
  'প্রমিথিউস আন্‌বাউণ্ড' ১২০,১৭২
  'হাইম্‌ন্-টু ইন্‌টেলেকচুয়াল বিউটি' ১২১
শেষুইউ ৫৫
শ্লেগেল ১৪
শংকর ৯১,১৩৯,১৭৪
ষ্টিন্‌ড্‌বর্গ ৯,১৪
  রান্‌চ্ ১৪
ষ্ট্রাওস্ ১৩
ষ্ট্রাচি, জে, এল ১১২(ফু)
স্পেংগলার ১৪৫,১৮৫
  ডিক্লাইন অব দি ওয়েষ্ট ১৮৪(ফু)
স্পেন্ডার, ষ্টিফেন্ ১৪৫
সাদি ২৫
সাভিট্‌স্কি ১৯
সারা ৮
সিন্‌জে, এম ৮৯
সিনিয়াক্ ৮
সিমন্স্ ২৩ (ফু), ৭৮ (ফু), ৮৮ (ফু) ৯০, ১০৬ (ফু), ১১৩ (ফু), ১১৮ (ফু), ১২৩, ১২৫ (ফু), ১২৭, ১৩২ (ফু), ১৭০ (ফু)
সিমঁমেমি ১৬২
সুইডেন্‌বরো ৩৫,৩৭ (ফু), ১৪৮,১৮৫
সুইনবার্ণ ৩৫

সেক্‌স্‌পীয়র, উইলিয়ম ২৫,২৭,৮৩,১৭৮
  ওথেলো ১৭৮
  কিং লিয়ার ৩০
  ম্যাকবেথ ১৭৮
  হ্যাম্‌লেট ১৭৭
সেনা ১০৩
সেভেরিয়ানিন্‌ ১৭
সেঙ্কবিনি ৫৯
সেলিনি, বেন্‌ভেনুটো ৫৯,১৩৬
  'পার্সিয়াস্‌' ৫৯
সোপেনহাওয়ার ৮২
সোফোক্লিস্‌ ৯৯,১০৪
স্কট ২৫
স্তাঁদাল ৯৪,১১৮,১৩০
  লা রোগ এট লা নয়ার ১১৮,১৩০
স্পিনোজা ১৩,৮১
স্মিথ, ভিন্সেন্ট ২০৫
সংহিতা
  বৃহৎ ২০৩
হুক্‌ ডিক্ক ২১
  মডার্ণ ফিলোসফার্স ২১ (ফু)
হফ্‌ম্যান ২০১
হাইনে ২৩, ২৫
  র‍্যাট্‌ক্লিফ্‌ ২৩
হাফিজ ১০৬, ১৪০
হিউগো, ভিক্টর ১১২
হিউম্‌, টি, ই ১৬
হুইট্‌ম্যান্‌, ওয়াল্‌ট্‌ ২৩-২৪, ৮৪, ৮৫-৮৬, ৮৮, ৯১,
  ১১০, ১৩২-১৩৩, ১৪৮
হুইস্‌ম্যাঁ ৭৮, ৮৯, ১০৭, ১০৯, ১১০,
  ১২৮-১৩১, ১৪৮, ১৫৮
  আ রিবৌর ১২৮, ১৫০
  আঁরুৎ ৮৯, ১৩০
  এন্‌ মিনেস্ত্‌ ১১০
  ত্ত এসেইন্টিস্‌ ১১০
  মার্থে ১২৮
  লা ক্যাথিড্রেল ৮৯, ১৩১
  লা বা ১২৯-১৩০
হুইস্‌লার ২৬, ১৬১
  টেন্‌ ও' ক্লক ২৬
হুয়েফার ৩০ (ফু)
হেগেল ৫৮
হোগাই, কাম্ব ৫৩
হোপট্‌ম্যান ১৪
  ফ্রাইডেন্‌স্‌ফেষ্ট ১৪
হোম, এফ, ই ১৬৪ (ফু)
হোমার ৮৩
হোলবাইন ৬২
হুর্জফিল্‌ড্‌, ওয়াইল্যান্‌ড্‌ ১৮
  আর্ট ইন ডেঞ্জার ১৯ (ফু)
হ্যাজ্‌লটন্‌ ১৪৬
  দি ইয়লো জ্যাকেট্‌ ১৪৬
হ্যাভেল, ই, বি ৪৭, ৫১, ৭২, ২০৩, ২০৬, ২০৭
হ্যারিসন্‌, জে ৮২ (ফু), ৮৩

গুরুদাস চট্টোপাধ্যায় এণ্ড সন্স-এর পক্ষে, প্রকাশক ও মুদ্রাকর—শ্রীগোবিন্দপদ ভট্টাচার্য্য,
ভারতবর্ষ প্রিন্টিং ওয়ার্কস, ২০৩।১।১, কর্ণওয়ালিস ষ্ট্রীট, কলিকাতা—৬